
العدد الحادي عشر بعد المائه
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



للفنان : حسن عبيدة

معرض فرانكفورت الدولي للكتاب والحوارات المفترضة مع الآخر

نفرح كثيراً للحماس الذي عبّر عنه العديد من مثقفينا بضرورة التواجد والمشاركة الفاعلة في هذا المهرجان الثقافي المتميز والذي يحظى بسمعة عالمية كبيرة تليق بحجمه ومستواه.. هذا الحماس الذي من فرط الرغبة العارمة بحضوره، كاد الأمر يصل إلى حد الإفراط في استخدام عبارات التبجيل ممن تم اختيارهم للمشاركة في فعالياته، والنقيض ممن تم استبعادهم أو حرمانهم من الحصول على نصيبهم أو حقهم في "الحجيج" إليه !! باستخدام مفردات تصغر من شأنه أو من جدوى هذه المشاركة، وسواء كان الاختيار قد تم وفق قواعد منطقية أخذت بعين الاعتبار الأبعاد الثقافية الصرفة بعيداً عن أية اعتبارات ذاتية أو مصلحية، أو شللية، أو أن النزاهة في الاختيار قد تم تغييبها فإن ما يعنينا في هذا المقام - وقد حدث ما حدث وتم اختيار من ارتأت الجهة المعنية اختياره - وفق منطقها ومعاييرها، هو مجموعة من التساؤلات المفترضة يجب طرحها خلال هذه المناسبة الثقافية المهمة، وهي - أيضاً - أسئلة استفسارية، وليست استنكارية، ذلك أن المشاركين في المعرض المذكور يمثلون غالبية الأقطار العالمية، ويعبرون في أفكارهم وتوجهاتهم عن توجهات الأطياف الأدبية والفكرية التي ينتمون إليها.

ومن الأسئلة المفترضة التي لا يمكن استبعاد طرحها على ممثلي الأقطار العربية في المعرض المذكور خلال لقاءاتهم وحواراتهم، هي - على سبيل المثال -

١. كيف تقيّمون الراهن العربي، وما هو موقفكم من كل ما يجري في هذا القطر أو ذاك، وما هو مشروعكم الثقافي للتصدي للتحديات التي تواجهونها..؟

٢. هل يحمل إنتاجكم الثقافي شعراً وقصة ورواية ومسرحاً وفناً تشكيلياً ما يعبّر عن هذا الواقع قبولاً أو رفضاً أو تحريضاً وتوعية باتجاه تصويبه بالدعوة المؤثرة إلى مجابهته.؟

٣. هل تعتقدون أن الثقافة العربية قد أسهمت في الماضي والحاضر، في لقاء الحضارات، وردم الهوة السحيقة بينها، أم أنها كانت في موقف الحياد من ذلك، مما أسهم في سطوة الخطاب الآخر الانغلاقي والغيبي الذي أدى إلى اتساع هذه الهوة..؟

٤. هل أسهم تعامل المثقفين العرب مع بعض الدكتاتوريات، وإغماض العين عن ممارساتها السلطوية الفردية - بل وصل الحد إلى التصفيق لها، ومباركة سياساتها، والمشاركة في المناسبات التي كانت تقيمها رغم هزائمها باعتبارها انتصارات مجلجلة -.. وهل أسهمت تلك المقدمات إلى هذه النتائج المدمرة أم أن لهم رأياً آخر في هذه المآسي الراهنة..؟ وكيف تفسرون تناقضاتهم المخيبة لآمال الغالبية المطلقة..؟

٥. ما هو موقف المثقفين العرب من عمليات خطف المدنيين وأولئك الذين يقومون بأعمال إنسانية أو مهام صحفية لنقل صورة ما يجري إلى العالم الخارجي، وقطع رؤوس بعضهم والتمثيل بالبعض الآخر..؟

٦. ما هو موقف المثقفين من زملائهم الذين استنجدوا بالغير للقيام نيابة عنهم وعن شعوبهم بتخليصهم من ديكتاتورية قادتهم، ظناً منهم بأن هذا الغير سيحمل إليهم وصفات جاهزة من الديمقراطية والحرية والازدهار والكرامة الإنسانية..؟

٧. ما هو موقف المثقفين العرب ورأيهم ببعض الحركات ورموزها، خاصة تلك التي تلقت الدعم المادي والمعنوي من الخارج لتحقيق مآربها، وأقصد من استعانت بهم في مرحلة ما. فإذا بها اليوم - وقد انقلب السحر على الساحر - تناصبهم العداء، وبصورة تعبّر عن وجه لا يمثل الجانب المضيء من حضارتنا وتراثنا وعقيدتنا..؟

هذه الأسئلة لا تدخل في باب المواعظ، فلدينا من أصحابها ما يُصلح سكان المعمورة، لو أنه من الوعظ الذي لم يسهم في انكساراتنا وهزائمنا، ولكنها أسئلة قد تفيد معرفة الإجابات عليها ما يجنبنا وأمتنا إنتاج مآزق جديدة تضاف إلى المآزق والمحن التي أورثتنا الخوف والرعب، وردود الفعل اليائسة والمخجلة والمسيئة للجوانب المضيئة من تاريخنا.



رئيس التحرير



دوريات إهداء

الغلافان الأول والأخير

للفنان أحمد صبيح



المحتويات

العنوان	الكاتب	الصفحة
جوانب من إشكاليات الحداثة في الخطاب الشعري العربي	عبدالرحمن حمادي	٤
الاشتغال السردي الروائي	د. عبدالله أبو هيف	١٦
مساحة للبوح (مقامرات الفوز وبؤس النتيجة)	جمال ناجي	٢٣
لغة الحياة وحياة اللغة	كمال الرياحي	٢٤
كاريكاتير	ناصر الجعفري	٣١
وعي الواقع .. وعي الشعر	محمد بودويك	٣٢
مجرد سؤال؟ (الخيال والحقيقية)	ليلى الأطرش	٣٧
الشعرية العربية في التراث النقدي	أحسن مزدور	٣٨
سيرة بني بلوط	د. ابراهيم خليل	٤٦
قلادة قرنفل	نزيه أبو نضال	٤٨
مدارات (العبق)	فاروق وادي	٥١
الرؤية النقدية في الرؤى المموهة	د. جمال بوطيب	٥٢
الشاعرة الأرجنتينية ماريا	د. راشد عيسى	٥٤
المشهد الثقافي العربي	أنديرا حمدي	٥٨
أفوح رغماً عن مرارتها	خالد أبو حمدية	٦٢
أسئلة الأفيون	درويش الأسيوطي	٦٥
أوبريت الكاشفة	غالية خوجة	٦٦
الثلج ومرعى الدم	نمر حجاب	٦٨
عباس العقاد محامي العباقرة	منير عتيبة	٧٠
حفيف الريح	نبيل درغوث	٧٦
صورة المرأة في القصة القصيرة	أحمد كناني	٧٩
شعرية الهمس والإقامة في الظلال	شوقي العنيزي	٨٢
حصاد عمان التشكيلي	محمد العامري	٨٨
إصدارات	تيسير النجار	٩٢
الأخيرة (عوليس)	خليل قنديل	٩٦

4

جوانب من اشكاليات الحداثة في الخطاب الشعري العربي

28

الشعرية العربية في التراث النقدي

48



قلادة قرنفل

54

شاعرة الأرجنتينية ماريا ازكونا

تأليف: ج.ف.كرستي

تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي

ترجمة: د. عقيل مهدي يوسف

56

المشهد الثقافي العربي وصناعة المبدع



88

حصاد عمان التشكيلي

92



إصدارات جديدة

AMMAN

عمّان

111

أيلول/٢٠٠٤

تصدر عن

امانة عمّان الكبرى

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

البريد الالكتروني: e-mail: Amman_mg@go.com.jo

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٣٣ /د)

التصميم والاخراج

ريما أحمد السويطي

الرسوم بريشة

نعمة الناصر

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلاّ النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.



جوانب من إشكاليات الحداثة في الخطاب الشعري العربي

عبد الرحمن حمادي- سوريا

ما زالت الحداثة تثير إشكاليات كثيرة؛ وفي مختلف أشكال الابداع؛ بيد انها اكثر تداخلا في الشعر؛ بل إن مصطلح الحداثة عندما يقرن بالشعر يبدأ بإظهار إشكالياته؛ ومنها اية (حداثة) نعني؟ هل المقصود (الحداثة) أم (الأحدث) أم (المعاصرة) أم (التجديد) أم...؟! وهذا يعني أن المصطلح ما زال في النقد مجال بحث؛ وهو موضع اخذ ورد؛ فهل نحن مضطرون للموافقة على وصف النقاد لمصطلح الحداثة بالمراوغ والمتقلب؟

نعم؛ نحن مضطرون لذلك مهما كنا متحمسين للحداثة؛ فالحداثة يمكن فهمها على انها معاصرة زمنية؛ وبالتالي فان كل من يدخل زمنيا في التاريخ الحديث هو معاصر؛ وعلى طرف مناقض يمكن أن نعلن بان المتنبي مثلا هو اكثر حداثة من معظم الشعراء الذين يعيشون هذه الأيام معنا؛ في حين أن الحداثة - ضمن تعاريفها الكثيرة - هي ذلك الوعي بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي والانعتاق من هيمنة الأسلاف؛ وهي " ليست ظاهرة مقصورة على فئة أو جنس بعينه؛ بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت وتأكيد مبدأ استقلالية العقل الإنساني تجاه التجارب الفنية السابقة؛ ونجدها سمة غالبة عند كثير من الأمم وان اختلفت في منطلقاتها ومرتكزاتها الأساسية؛ إلا أن أهدافها تكاد تكون واحدة"(١)

انه إذن اضطراب معقد يحيط بالحداثة ويوضح لنا بان الحداثة إشكالية تكاد تستعصي على الحل من المنظور النظري " وتتجلى هذه الإشكالية في ان الحداثة تناضل على الدوام من غير ان تتوخى الانتصار لانه لا يمثل هاجسا لها؛ بل عليها ان تناضل ولو بعد حين ضد نفسها "(٢)؛ كما انها في آخر مرحلة تصلها لا تقرّ بانها احدث شيء لأنها ترى في نفسها برنامجا تحرريا تمرديا للثقافة والفن؛ ولذلك فان ثمة تيارات قوية في النقد الغربي الآن تعتبر الحداثة شيئا من الماضي؛ وان بروز تيارات حديثة من داخل الحركة الام دليل على تحللها وانقضاء عصرها؛ في حين تقف تيارات مضادة تعلن بان الحداثة لن تصل إلى نهاية " وما ينتظرها سوف يكون اشد إيلاما من كل ما لقيته الحركات الثقافية التي سبقتها؛ فالإثارة والشيوع يتربصان بالحداثة شرا حتى يحيلانها إلى نوع هزلي ممجوج "(٣)

على اية حال؛ لن يعنينا ان ندرس هنا مفصلا هذا الاضطراب في المصطلح الغربي للحداثة ومدى الصراع القائم حول تقبله أو رفضه؛ بل يعنينا ان ندرسه عبر المفهوم العربي؛ ومن خلال أحد أهم أشكاله التطبيقية؛ وهو الشعر؛ وعبر ظواهر صارت تشكل قضايا أساسية في الخطاب الشعري الحديث.

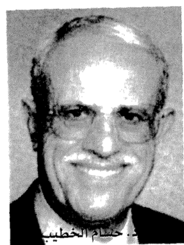
الخرف الإيقاعي


نازك الملائكة

تقدم القصيدة الحديثة نفسها؛ وخاصة في آخر مراحلها التطبيقية على أنها عشوائية لا محدودة في النص الشعري؛ ولان الحداثة في الشعر العربي ليست إلا تحطيما للإيقاع التقليدي الذي ولدت القصيدة العربية تاريخيا من رحمه؛ وهذا ما جعل المتلقي العربي يتهم الحداثة الشعرية بالخرف؛ وباختلاطها مع النثر العادي؛ وبالتالي ظهرت حالة عداء ما بين الشاعر والمتلقي؛ وسبب هذه العداوة هو الوزن في الشعر - كما يريد المتلقي - أم اللاوزن كما يصرّ الشاعر؟

انه صراع؛ وإذا أردنا الإنصاف فيجب أن نذكر بان الشعر العربي قد شهد عبر تاريخه مثله كموقف أبي نواس من شعر الأقدمين وجديد أبي تمام وابن الرومي وابي العلاء ممن قدموا شعرا اتصف بالتغيير؛ ولكن لم يكن أحد من هؤلاء يملك الجرأة على المساس بالإيقاع الداخلي في قوالبه العروضية؛ واحتاج الأمر إلى قرون حتى تظهر نازك الملائكة وتعلن قائلة : " نحن أسرى تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية... ما زلنا نلهث في قصائدنا ونبحر مع عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وفرقعة الألفاظ الميتة؛ وسدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا؛ فإذ ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة؛ والف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه فجمدنا نحن ما ابتكر واتخذناه تقليدا... والذي اعتقده أن الشعر العربي

لم تقصد نازك الملائكة الدعوة الى تحطيم العروض العربي بل الى حداثة شعرية تساعد الشاعر على حرية التعبير


د. حسام الخطيب

يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا؛ فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب سوف تتزعزع قواعدها "(٤)

إلا أن نازك الملائكة لم تقصد الدعوة إلى تحطيم العروض العربي؛ بل دعت إلى حداثة شعرية تقوم على العروض العربي ببحوره واشطره وقوافيه؛ واكدت ذلك في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) موضحة أن " ملخص ما فعلته حركة الشعر الحر انها نظرت متأملة في علم العروض القديم؛ واستعانت ببعض تفاصيله على احداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير واطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال؛ ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض كما يزعم الذين لا معرفة لهم به"(٥)؛ ومع ذلك تعرضت نازك الملائكة إلى موقف معارض بشدة لدعوتها؛ واتهمت بأنها تعكس تأثرا مشبوها بالحداثة الغربية؛ وكان عليها بالتالي أن تثبت " تنظيرا وشعرا " إن حركة الشعر الحر ليست وليدة الاحتكاك بالثقافة الغربية؛ وانما هي اتكاء على االتراث العربي.

من جانب آخر لقيت محاولة نازك الملائكة رواجا عند عدد لا باس به من الشعراء والنقاد أمثال صلاح عبد الصبور في مصر الذي أشاد بظهور " شعر التفعيلة العروضية " لانه يلمس بالشعر آفاقا جديدة ويحول عيون الشعراء إلى زوايا جديدة للرؤية الشعرية؛ ولان الشعراء هم ورثة الشعر فان لهم الحق في تغيير ملامحه (٦)؛ ومع صلاح عبد الصبور نشأت (حركة الشعر الجديد في مصر).

وهكذا تميزت هذه المرحلة باحتفاء كبير وحماس شديد لما تم من انتقال إلى مستوى الكتابة بالتفعيلة ضمن اسطر متفاوتة الطول مع التحرر النسبي من الالتزام بالقافية بوصفها روّيا لا بوصفها نظاما؛ وقد تتالت الكتابات التنظيرية والنقدية وصولا إلى كتاب (في البنية الإيقاعية) لكمال أبو ديب؛ والذي توج من خلاله المنهج البنيوي في النقد (٧) مستهدفا وضع البديل الجذري لعروض الخليل؛ أي للبنية الإيقاعية التقليدية.

وتأتي تجربة أدونيس وكتاباته النقدية والتنظيرية مرحلة جديدة في الخروج عن البنية الإيقاعية التقليدية في الشعر العربي؛ فقد رأى مثلا أن الشعر الجديد يجب أن يكون تمردا على الاشكال والطرق الشعرية القديمة " والشكل هو الإطار الذي يضم التجربة الجديدة في الرؤيا للحياة التي تستلزم تجاوزا للشروط الشكلية ومزيدا من الحرية لأشكال تفرضها الممارسات الشعرية باعتبارها تتجه نحو اكتشاف ما لم تسبق معرفته؛ فللقصيدة الجديدة كيفيتها الخاصة وطريقتها التعبيرية الخاصة؛ ولها بمعنى آخر نظامها الخاص؛ فشكل القصيدة الجديدة هو وحدتها العضوية؛ هو واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها قبل أن تكون إيقاعا أو وزنا "(٨)

ومع أدونيس وغيره يبرز يوسف الخال أحد طلائع الحداثة الشعرية ومؤسس مجلة (شعر) اللبنانية؛ ومحمد الماغوط وانسي الحاج وعز الدين اسماعيل في المغرب وغيرهم ممن مارسوا وروجوا لكتابة قصيدة النثر عبر كمّ كبير من الكتابات النقدية التي ترى في الحداثة الشعرية إبداعا وخروجا على المألوف مما يتطلب انبثاق شخصية شعرية ذات تجربة حديثة تتشكل بذاتها في الشكل والمضمون؛ يقول يوسف الخال مثلا : " إن هدف الحركة الحديثة في الشعر هو إدخال مفهوم شعري حديث في مستوى العصر الذي نحن فيه إلى الادب العربي؛ وما الحرية التي اتخذها الشاعر العربي الحديث لنفسه إلا ضرورة اقتضاها هذا المفهوم؛ فهي إذن مظهر خارجي لحقيقة داخلية؛ وهذا المفهوم الشعري ينبع من صميم حياتنا وبيئتنا الاجتماعية وتطور حياتنا؛ وهو يتلخص في أن الشعر تجربة شخصية ينقلها الشاعر إلى الآخرين بالشكل الفني الذي يناسبها "(٩)؛ ويقول نهاد خياطة : " قصيدة النثر هي تجدد التعبير الشعري؛ وتكسر القافية وتحطم تفعيلات الخليل ابتغاء الوصول بالشعر إلى أرقى صوره واصفى معانيه كي لا يحطم التجربة قالب أو شكل مهما كان.."(١٠)؛ ويقول أدونيس : " إن في قوانين العروض الخليلي الزامات كيفية تقتل دفعة الخلق أو تعيقها أو تفسرها أو تجبر الشاعر أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزنية كعدد التفعيلات أو القافية.."(١١)

ومن الواضح مدى تأثر هذه الآراء بالحداثة الغربية؛ فالمعاني نفسها منقولة عن النظريات الغربية حول الحداثة الشعرية؛ وكأمثلة فقط نورد بعض أقوال النقاد الغربيين من أصحاب الحداثة تاركين للقارئ أن يقارن بينها وبين ما أوردناه عن دعاة الحداثة الشعرية العرب :يقول ارفانج هاو : " الحداثة هي مفاهيم تناسب العصر؛ وقد آن الاوان لنبين زيف الهالة التي أحاطت طوال السنوات المنصرمة بكتابات شكسبير الشعرية؛ وصارت قدوة تحنط الشعراء عندها "(١٢)؛ ويقول جان كوهن : " من المرتكزات الأساسية المحدثة في الخطاب الشعري المعاصر كسره لنمطية اللغة واستحداثه لغة شعرية جديدة تتمرد على القوالب التي لاكتها الألسنة حتى أصبحت فارغة من مضامينها الحقيقية؛ والشاعر حين

يتمرد على اللغة؛ أو بعبارة أدق على نمطية التعبير يعيد خلق اللغة من جديد ويفجر الطاقات التعبيرية للألفاظ من خلال البنى العميقة التي تشد أوصال الخطاب الشعري إلى البؤرة المحورية في النص والتي تتفجر عنها تلك العلاقات مانحة الألفاظ دلالات وإيحاءات جديدة.."(١٣)

وهكذا؛ وبتأثير الحداثة الغربية تمادت الحداثة الشعرية العربية في تحطيم نمطية القصيدة العربية؛ وسارت بالشكل الشعري نحو خرف يتخذ أسماء عديدة مثل : شعر التفعيلة ـ الشعر الحرّ ـ قصيدة النثر...؛ وبدلا من قصائد تتخذ عروض الخليل قالبا لها صرنا نجد قصائد تعتمد (التشكيل الممتد) و (التشكيل الحركي) و (التشكيل المتموج).. إلى آخر المصطلحات التي يبتدعها النقاد والدارسون لقصائد الحداثة الشعرية؛ بل بلغ من تمادي (قصيدة الحداثة) ان أي كلام نثري يتم توزيعه عشوائيا تطلق عليه صفة الشعر؛ وهاكم أمثلة :


محمد الماغوط

(يتيمة هي أيامي دونك
وأنت يبعثرك المعنى
ويطاردك
المكان
ولكن.. لن أفتش عنك
سأودعك
تذوب ببطء
من الأماني
في
اللاجدوى
فأنا اعرف باني معك
كا... والتبغ؛
والقهوة)(١٤)

ترى؛ ما الذي يميز هذا النص الشعري عن رسالة غرامية لو لم تتم بعثرة الكلمات؛ وهل من فرق عندما نجمع النص على شكل رسالة كالتالي : (يتيمة هي أيامي دونك؛ وأنت يبعثرك المعنى ويطاردك المكان؛ ولن أفتش عنك وسادعك تذوب مع الأماني في اللاجدوى...) !!

الخرف اللغوي

في الخطاب الشعري المعاصر تتكسر نمطية اللغة؛ وهذا ما يشكل قضية هامة يواجهها الشعر العربي الحديث؛ فدائما هناك لغة شعرية مستحدثة تتمرد على القوالب اللغوية المعروفة؛ ودائما نواكب تمرّد الشاعر على اللغة؛ أو بعبارة أدق على نمطية التعبير حيث يعيد الشاعر خلق اللغة الجديدة ليفجر الطاقات التعبيرية للألفاظ من خلال البنى العميقة التي تشد أوصال الخطاب الشعري إلى بؤرة محورية في النص؛ ولتتفجر عنها علاقات تمنح الألفاظ دلالات وإيحاءات جديدة؛ كما انها تمنح اللغة الشعرية إحساسا ووعيا مقصودا لذاته " انها تفرض نفسها باعتبارها اداة فوق الرسالة التي تتضمنها واعلى منها؛ وتعلن عن نفسها بشكل سافر؛ كما انها تشدد بانتظام على صفاتها اللغوية؛ ومن ثم لا تصبح الألفاظ مجرد وسائل لنقل الأفكار؛ بل أشياء مطلوبة لذواتها؛ وكيانات مادية مستقلة بنفسها؛ وعلى هذا تتحول الكلمات إلى مدلولات "(١٥).

ان السمة البارزة في الشعر الحديث هي ان الكلمة تأتي كلمة وليست وسيلة تشير إلى مادة معينة؛ أو انفجارا لعاطفة " فالكلمات وترتيبها ومعانيها وأشكالها الداخلية والخارجية كلها تتطلب قيمة في حد ذاتها؛ ولا يعني هذا ان الكلمة تكتسب هذه القيمة بمعزل عن السياق العام للنص؛ بل تتحدد وظيفتها الحقيقية من خلال وجودها ضمن بنية تعبيرية تحدد ايماءتها الدلالية في جسم النص الشعري "(١٦)؛ ولعل ما يميز اللغة الشعرية الحديثة عن غيرها اتسامها بالطابع المحسوس للبنية التركيبية والإحساس بالمظاهر الصوتية والدلالية للفظ؛ مثلا؛ تقول نازك الملائكة

" الله اكبر
الله اكبر
هتافات الأذان في سيناء تبحر
من موجها تسيل في الصحراء انهر
الله اكبر
نداء رحمة تشربه الرمال
مد جناحيه وارتمى فوق التلال
محمولة أنغامه على شراع ابيض مروره معطر
الله اكبر
يا صائمين افطروا
من شفة المؤذن الخاشع يهمي المطر
والله باسط اجمل الظلال
تسبيحة معطرة
ورحمة من السماء انحدرت معسولة مقطرة
يشرب تهويماتها المعسكر القابع في الظلماء
عطورها منهمرة
على جنود مصر في سيناء "

هذا النص يضم بعض التوازنات المرتكزة على مستوى

ادونيس أكثر الشعراء جرأة في التعامل مع اللغة من حيث طريقة استخدامه للمفردات

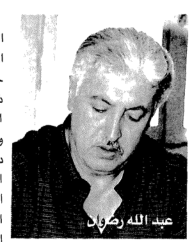
الإحساس الصوتي كالتي بين كلمات (سيناء - صحراء) و (تبحر - انهر) و (الرمال - التلال) و (معطرة - مقطرة)... إلى آخره؛ وهذه التوازنات الصوتية تسهم بشكل واضح في إثراء وتوليد الإيقاعات الموسيقية التي تضفي على النص حيوية موسيقية تعوض عن نظام الشطرين.

أما الانزياح الدلالي الذي توظفه الشاعرة في هذا الخطاب فيتمثل في جملة (الله اكبر) التي تتكرر عبر انساق النص فتتحول بديلا عن الماء (من شفة المؤذن ينهمر المطر) وتتفرع عنها انزياحات كثيرة تتمثل في الاستعارة التي تلعب دورا فاعلا في النص؛ فمتعلقات الاستعارة التي تلح عليها الشاعرة ليست من المألوفات في اللغة العادية؛ وتستخدم الفعل (تستمطر) للدلالة على الغيث؛ في حين أن الاستمطار في اللغة مرتبط بالعذاب لا بالسحاب؛ غير أن هذا الاستعمال شاع على السنة الناس واكتسب دلالة لم تكن معروفة في اللغة(١٧)

والشاعر في الخطاب الشعري المعاصر يسعى دائما إلى تجاوز المألوف والعادي في اللغة؛ لهذا لا نستغرب عندما نجد في المقطع الشعري الواحد انزياحات متتالية تأخذ شكل الاستعراضية أحيانا؛ يقول عبدالكريم الناعم :

" الآن ترتحل المدينة؛ والغيوم؛ وحانتي؛ وأنا من
يصطفي كبدي ويطعم ما تبقى للعصافير الصغيرة
الجوارح أسرفت في نتشه
لم يبق منه سوى حبيبات يفقدها النزيف
ترد غرتها احتشاما؛ أطعموها للمناقير الصغيرة
قبل أن تتصالح المدن اعبروا؛ وستجيء قاتلتي
إلى المقهى وتعلن للمياه بأنها وصلت دمي
وبانها اغتسلت على شطآن ذاكرتي وان دمي
يسافر في خلاياها؛ خذوها باتجاه المترب
الممتد من أقصى المدينة؛ واتركوها
واقرأوا من سورة اللهف المغرب أنني
ما كنت أهوى الارتحال؛ وأنني هاجرت ليلة
صاحت المدن؛ عصف الردى فتألق الكفن "(١٨)

إذا أمعنا النظر في هذا النص الذي اخترته لا على التعيين فإننا نجد جراة واضحة بالخروج عن المألوف في الاستعمال اللغوي مثل " نتشه "؛ فالكلمة مما يرد في الاستعمال العامي بمعنى قطع واخذ بسرعة؛ ولها اصل في



الفصيح " نتش الشيء بالمنتاش وهو المنقاش وبابه ضرب؛ يقال ما نتش من خلال شيئا أي ما أصابه "(١٩)؛ ومع ذلك استعمل الشاعر اللفظ بدلالته العامية (نتش) بدلا من " مزق "؛ وكذلك كلمة " حبيبات " فهي ذات دلالات كثيرة في اللغة منها " حباب الماء : معظمه " (٢٠) واكثر استعمال الكلمة ملازم للماء والسوائل " حبيبات الندى مثلا "؛ ومع ذلك يستعمل الشاعر اللفظ للكبد؛ وهذا يعني أن الخطاب الشعري الحديث يلغي الدلالة المعجمية للفظة ليعطيها دلالة جديدة؛ كما انه يلجأ إلى الألفاظ المعجمية الخالصة التي تضطر المتلقي إلى العودة للمعاجم لفهمها؛ مثل لفظة " المترب " والتي لا يمكن فهمها إلا بالعودة للمعجم: وهي " المتربة المسكنة والفاقة؛ ومسكين ذو متربة لاصق بالتراب "(٢١)؛ ومن خلال هذا النص نلاحظ أن الخطاب الشعري الحديث لا يتحرج من التكرار كما هي الحال في الخطاب الشعري القديم؛ بل يتعمده ليعطي بواسطته موسيقى إضافية للنص.

أما الشاعر الذي تعطي دراسته كمّا كبيرا من الخرف اللغوي فهو أدونيس؛ اكثر الشعراء جرأة في التعامل مع اللغة بجرأة مثيرة للاهتمام؛ ومن هذه الجرأة مثلا استخدامه للمفردات بحيث يوظفها دائما توظيفا جديدا؛ فيجوب في التصريف وخاصة الافعال؛ وبحيث يستخرج أفعالا ومصادر ومفاعيل من جذور قديمة، ونراه يستخدم مفردات لا نكاد نراها مستعملة في اللغة الآن مما يضطر القارئ أحيانا إلى استخدام المعاجم لفهم المقصود؛ ويستعمل مفردات غير شائعة؛ أو يصنع مفردات جديدة؛ ويستخدم الأدوات والحروف بطريقة خاصة؛ وربما غريبة؛ فهو يعاملها أحيانا كسائر مفردات اللغة؛ أي كما الأسماء والأفعال؛ فنجد جملا كاملة تتألف من أدوات وحروف جرّ (٢٢)؛ يقول مثلا :

" وقلت أيها الجسد انقبض وانبسط واظهر واختف
فانقبض وانبسط وظهر واختفى "

وهذا المقطع اقتبسه من النفريّ الذي قال :

" وقال أيها النور انقبض وانبسط؛ انطو
وانفتح اختف واظهر
فانقبض وانبسط وانطوى وانفتح واختفى وظهر "

ومع انه لجا إلى الاقتباس من النفري إلا انه تمكن من وضع هذا الاقتباس في سياقات مختلفة بحيث تلتئم الاقتباسات مع أجزاء النص وعناصره الأخرى؛ وإذا كانت اللغة الشعرية الحديثة لا تتحقق إلا بتجاوز المألوف والعادي

في اللغة؛ فإن كثرة الانزياحات عن الثوابت اللغوية جعلت الخطاب الشعري في حالات كثيرة يتحول إلى طلاسم ومعميات غير مفهومة؛ يقول محمد عمران :

"يحدث أن تتنزه يدي

....

بين أشجار الملح
وينابيع الصنوبر
وقت يكون الهواء ابيض
والنهار يجري على الوادي
آنذاك يا حبيبتي؛ ما الذي يجعل يدي'

تنزلق مثل قارب في
اقيانوس الزرقة والضوء
بين ملايين الأجنحة
والأسماك الخضراء "(٢٣)

إن هذا النص لا يعطي أو يعني مدلولاته المباشرة التي يظنها المتلقي في البداية؛ بل يترك المتلقي في حيرة من المدلولات اللغوية التي ترد وبين مدلولات أخرى يريدها الشاعر؛ ولكن أية مدلولات؟! إنها غير واضحة " قطعا ليست غزلية "؛ على انها تربط ما بين الجنس في لا وعي الشاعر وبين الأرض كوجه آخر للحياة؛ وعند اكتشاف الوجه الآخر؛ أي الأرض؛ يقع الشاعر في اندهاش محير عند التعبير اللغوي مثل : "أشجار الملح - ينابيع الصنوبر - الهواء ابيض " وكمحاولة لتنظيم فوضى الاندهاش اللغوي والتعبيري يكثر الشاعر من استعمال الفواصل في القسم الثاني من النص؛ على أن هذا التفسير يبقى قاصرا؛ وأي تفسير آخر لن ينجح باستكمال الحلقات الدلالية المفقودة في النص.

مثال آخر نأخذه من عند أدونيس؛ يقول :

"... قل
– شيء
– هذا مخبر اللغة العجيبة
لا شيء
تاريخ النساء...
وحنان طينة
ووهنها المعدني
...قل كل شيء
والدهن كالوسام أو إشارة
علامة السيد؛ كل شيء
...في يد أو ستارة.
للزمن اليابس كالعرجون
للزمن المخزون

شوقي بغدادي

في امرأة
والدهن المعدني
ينزل قبل البحر في كتاب
يستوطن الأغوار أو يستوطن السواري
"(٢٤)

إذن النص هنا لا يحيل إلى مدلولات واضحة للمتلقي؛ بل يترك حرية إنتاج النص من جديد بعد تحرير لغته من براثن الاستعمال الكلامي وبعثرة اللغة الشعرية؛ على هذا النحو تعكس رغبته في عالم اللاوعي للتوازي مع بعثرة العالم والفوضى التي تسود في كثير من زواياه؛ وعلى هذا هناك من حيث المبدأ تلازم بين فوضى النص وفوضى العالم الذي يعاني الشاعر من مراراته "(٢٥).

على هذا النحو يحاول ناقد متخصص في الحداثة تفسير دلالات النص؛ وسنلاحظ فيما يلي انه يجهد نفسه تماما نظرا للضباب الكثيف الذي يلفع النص وكثرة الخرف والانزياحات اللغوية فيه؛ فلنتابع ما يقوله الدكتور عبدالله احمد المهنا : " إن القراءة الأولية للنص تكشف عن بعدين أساسيين في تركيبة بنائية؛ الأولى اللغة " هذا مخبر اللغة العجيبة "إشارة إلى إعادة تشكيل اللغة وفق معطيات العصر؛ والثاني المرأة؛ الوجه الآخر للحياة؛ أو للأرض؛ والعلاقة معها هنا حتمية لا يمكن تجاوزها والاستغناء عنها إلا استغناءنا عن الحياة نفسها؛ ويتجلى ذلك بوضوح من خلال الربط المذهل بين امتداد التاريخ / المرأة " تاريخ النساء " و " حنان طيبة " ورمز الأرض يقوي من تشابك العلاقة بين المرأة والأرض؛ ويسيطر التداعي على النص فيخلق حالة أو تيارا ممتدا من تداعي الأسماء التي توحي بتجاوز الزمن "(٢٦).

لنلاحظ الجهد الكبير الذي بذله الدكتور مهنا لتفسير دلالات النص؛ ولو أن ناقدا آخر تناول النص لجاء بتفسير مغاير؛ فالتفسيرات كلها ممكنة ازاء نص غامض؛ وكل التفسيرات قد لا تكون مفهومة من قبل القارىء العادي؛ بل حتى المثقف.

الغموض

أيقودنا هذا إلى التوقف عند قضية ثالثة أساسية في الخطاب الشعري العربي الحديث وهي ظاهرة الغموض؛ بل لنقل أن ظاهرة الغموض هي التي تجذبنا للتوقف عندها عندما نسمع شاعرا مثل أدونيس يعترف بأنه يتعمد الإكثار من الانزياحات اللغوية؛ وانه يتقصد إدخال خطابه الشعري في عالم الغموض محملا القارئ المتلقي مسؤولية عدم الارتقاء لمستوى الوصول إلى الدلالات المطلوبة في النص؛ ففي كتابه (زمن الشعر) يورد حوارا متخيلا بينه وبين القاريء حول ظاهرة الخرف اللغوي والغموض فيقول : " هو : هل هذا

الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر ليس في الوزن بل في طريقة استخدام اللغة

الغموض في شعركم طبيعي ام انكم تتعمدونه؟

أنا : إن تعمد الغموض مناقض للخلق الشعري.

هو :اعتقد أنكم تتعمدونه.

أنا : تعتقد؟ ما سبب اعتقادك؟

هو : لا افهم شعركم.

أنا : هذا ليس عيبا؛ فعلى القارىء أن يعترف أحيانا انه ليس من الضروري أن يفهم كل القصيدة فهما شاملا.

هو : إذن الحق على القارىء؟

أنا : نعم؛ بمعنى ما.

هو : هل استنتج بأنك تحب الغموض؟

أنا : نعم؛ ولكن بالمعنى الشعري الخالص؛ أي المعنى الذي يناقض الألغاز والأحاجي.

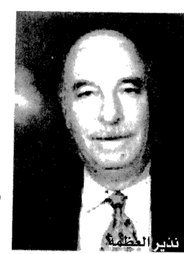
هو : قلت أن الحق على القارىء؛ فما الأسباب؟

أنا :الأسباب ثقافية وتقليدية؛ فنية وشعرية "(٢٧)

ويقول أيضا : " إن الفرق بين لغة الشعر ولغة النثر ليس في الوزن؛ بل في طريقة استخدام اللغة؛ النثر يستخدم النظام العادي للغة؛ أي يستخدم اللغة لما وضعت له أصلا؛ أما الشعر فيغتصب أو يفجر هذا النظام؛ أي يحيد بالكلمات عما وضعت له أصلا "(٢٨)

وهكذا نستنتج أن أدونيس - الشاعر والناقد والمنظر للحداثة - يضع تصورا للخطاب الشعري الحديث يرى في الشعر نظاما خاصا يبتعد بالكلمات عن دلالاتها التي وجدت لها أصلا؛ وان لغة الشعر هي لغة إشارية يجب أن تبتعد عن الوضوح والإيضاح كما في لغة النثر؛ " كما أن الكلمة في الشعر يجب أن تأخذ معنى أوسع مما تأخذه في النثر؛ وان الكلمة في الشعر هي صورة صوتية وحدسية؛ فإذا كان الأمر كذلك؛ وإذا كانت لغة الشعر غير السائد المألوف؛ فان تواصلها مع المتلقي لن يكون بالتأكيد سهلا مما يؤكد وجود قدر كبير من الغموض.. "(٢٩).

بل بلغت ظاهرة الانزياحات اللغوية في الخطاب الشعري مترافقة مع الغموض إلى حد أنكر معه الشاعر الخطاب الشعري كما وصل إليه في آخر تجاربه وأشكاله؛ وهذا ما نراه في التجارب التي تسمي نفسها بأسماء طريفة مثل : القصيدة الإلكترونية - القصيدة المائية - القصيدة الكهربائية ...؛ وقصائد من هذه المسميات أدخلتها بعض الدوريات تحت اسم " تجارب إبداعية أو ما شابه(٣٠)؛ وهي تجارب بدأها عادل فاخوري في بيروت أوائل سبعينات القرن الماضي لأن اللغة الشعرية - والكلام له - " لم تعد في عصر



السرعة والإلكترون تستوعبها الحداثة؛ والكلمة في اللغة لها إيحاء ينبع من الشكل مثلما لها معنى في المضمون؛ وفي عصر السرعة علينا أن نوظف شكل الكلمة قبل المضمون ونعلم القارئ كيف يشكّل من الكلمة الإيحاءات التي تناسبه؛ ويقراها ويفهمها بالشكل الذي يناسبه ويرضيه "(٣١)؛ ومع أن الدكتور فاخوري لم يكن جادا في هذه التجربة؛ ولم يكن يمارسها الا في جلسات التسلية في المقهى؛ إلا أن التجربة ما زالت تجد حتى الآن من يصر على ممارستها.

نخلص من هذا إلى أن ظاهرة الغموض صارت ملازمة للخطاب الشعري العربي الحديث؛ ويزداد غموضه اكثر يوما بعد يوم؛ وبالتالي وجد هذا الخطاب الشعري نفسه أمام تيارين : تيار يدافع عن الغموض بدرجات مختلفة؛ وآخر يرفضه بدرجات مختلفة؛ ولنا أن نقف عند أصحاب التيارين.

فلسفة الغموض

يقف أدونيس كما ذكرنا على قمة الهرم المدافع عن فلسفة الغموض في الخطاب الشعري؛ فيقول مثلا : " لقد ولّد رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم عند الشاعر الجديد واقعا سديميا غامضا من جهة؛ وولّد من جهة أخرى ذاتية تحيد عن الواقع إن لم تحاول الانفصال عنه؛ وهذا يعني بكلام آخر فقدان الأفكار المشتركة والثقافة الشعرية المشتركة؛ هناك إذن تنافر بين الشاعر والقارىء؛ فقد صار الشعر الجديد شخص الشاعر نفسه أو كاد؛ ولعل هذا التنافر هو ابرز خصائص الشعر الجديد واكثرها عمقا واصالة " .(٣٢)

ويرى ان الشعر الجديد بحاجة دائما إلى قارئ من نوع جديد؛ وان الشعر يجب أن لا يُقرأ أو يُنقد بالطريقة التقليدية نفسها؛ والقراء العرب - حسب رأيه - أغلبيتهم تقليديون من حيث خلفيتهم وثقافتهم الشعرية؛ وكذا تذوقهم للشعر؛ ويجب عدم النظر والبحث عن المعنى المباشر في النص فقط؛ ولكن يمكن البحث عن المعاني الباطنية المتعددة في النص التي تجددها وتولدها العلاقات الداخلية للمفردات في النص الشعري؛ وهذه نظرة " مستمدة من فكر الحركات الإسلامية الباطنية التي ينتمي أدونيس باعترافه إلى واحدة منها؛ فهذه الفئات تزعم بوجود معنى باطني للنص القرآني يختلف عن المعنى الذي يراه المسلمون السنة في النص "(٣٣)

القارئ عند أدونيس إذن هو المدان دائما لانه لا يقرأ النص من حيث هو نص قائم بذاته في استقلاليته عنه؛ نص

وشك له لغته وعلاقاته وابعادها: انه بالأحرى لا يقرأه: وانما يبحث فيه عما ينفي أو يؤكد ما يضمره في عقله ونفسه: انه يفترض انه قارىء كامل الثقافة: كلي القدرة على الفهم: ولا بد أن يكون النص واضحا له: سهلا: بسيطا: وإلا فانه يوصف بالغموض: " فموضوع النص دائما: مدحا أو ذما: إنما هو النص وكاتبه: والبريء إنما هو دائما القارئ "(٣٤): وعلى هذا فان للشاعر برجه العاجي الخاص: والقارئ مطالب بان يصل إلى مستوى هذا البرج: أو كما يقول أدونيس : " على القارئ أن يرقى إلى مستوى الشاعر: هذا يعني أن للشاعر لغة خاصة غير لغة الجمهور "(٣٥).



بالمنحى ذاته تقريبا يحاول الشاعر شوقي بغدادي أن يوضح نقاط الخطاب الشعر الحديث وغموضه فيقول : " القصيدة التقليدية اعتادت أن تستخدم اللغة حسب الأصول المتبعة: يعني وضع الفعل في مكانه والفاعل في مكانه: والمفعول فيه في مكانه وفقا للأصول المتبعة في البيان العربي: واستخدام اللغة هذا رفضته القصيدة واجرت عملية تفتيت للغة وحاولت قدر الإمكان الاقتراب من لغة الحياة: فصارت الجملة ممكنا أن تبدأ من منتصفها: ممكنا إلا تنتهي بوضع جزء من الجملة وبحذف ما تبقى منها: يمكن أن تضع كلمة واحدة وعليك أنت أن تكمل ما تبقى منها:

الشاعر الحديث انتقل تماما من الخطابة والتعليم إلى ما يسمى بالمونولوج الداخلي: فكأن الشاعر يكتب ويحدث نفسه: ولا هدف له - كما يبدو ظاهريا على الأقل - أن يلقي هذا الكلام لاناس آخرين: فالشعر الحديث يحاول أن يلتقط الأفكار الداخلية في فوضاها واضطرابها: وفي نشوتها أحيانا: ولعل هذا هو السبب الذي يجعل البعض يتهم القصيدة الحديثة بالاضطراب والغموض والتشوش: فالتعليم يعني الوضوح: أما المونولوج الداخلي فيعني التمزق الروحي الداخلي: وهذا التمزق لا يقبل ولا يتعامل مع الوضوح التقليدي البسيط المعروف "(٣٦)

وعلى الخط نفسه يرى الدكتور الشاعر نذير العظمة أن مقولة الغموض والوضوح في الخطاب الشعري الحديث يجب ألا تقف في وجه التجارب الحديثة مهما كان الشكل الذي تظهر فيه: فالمهم هو التجربة " ولا نريد ان نعجم التجارب الشعرية الحديثة: لماذا نريد أن نلبسها حذاء صينيا كي لا تنمو؟ لماذا لا نقبل بالشعر الحر ولا نقبل بالشعر المرسل الذي استعمله شكسبير وهو وزن بلا قافية.. أنا أفسح المجال لحرية التطور: والمقولات عندي ليست مطلقة: وانما هي نسبية مجتمعية: وليست نسبية فردية "(٣٧)

وبالحماس نفسه يدافع الشاعر إبراهيم جرادي عن الخطاب الشعري المعاصر بغموضه وأشكاله: ويرى أن الشعر يجب أن يواكب تطور الحياة نفسها " حياتنا غدت سريعة جدا: نقرأ الشعر في الباص: لم يعد الوقت يتسع للإيقاع: اللغة عودة للموروث العربي: فلماذا نتجاهل ذلك وهي الحامل لجذور الشعر "(٣٨)

هذه بعض التبريرات التي يقدمها أنصار الغموض لتفسير ضبابية الخطاب الشعري الحديث: وهي ليست وليدة سنوات أخيرة: بل تعود إلى فترة سابقة: نجدها بحماس شديد عند خليل هنداوي في الستينات الذي رأى أن الغموض شرط أساسي في الشعر: يقول : " إذا كان الوضوح في النثر شرطا من شروط بلاغته: فان الوضوح الساخر في الشعر يقضي على جماله المغلف بأسراره: ويعري أخليته وصوره من الأقنعة الموحية "(٣٩): ولذلك أن مهمة الخطاب الشعري الحديث هي أن يكون غامضا: وإلا فقد النص خصوصيته " والشعر مهما كانت عملية توليده ذاتية فهي كالفن: عملية إنسانية فحواها أن ينقل الإنسان للآخرين: واعيا: مستعملا إشارات خارجية معينة: والأحاسيس التي عاشها: فتنتقل عدواها إليهم: فيعيشونها ويجربونها: وبذلك تصبح رسالة الفن واضحة: وهي التبليغ "(٤٠).

على أن الهنداوي سرعان ما يناقض نفسه دون أن يدري: فهو في زحمة دفاعه عن الغموض في الخطاب الشعري يشترط وجود الفة ما بين أذن المتلقي وبين هذا الغموض وطرقه: فيقول : " لم يعد من العسير أن نتنبأ بان مستقبل الشعر تتجاذبه أيدي المحافظين إلى الوراء والمجددين إلى الأمام: والانتصار سيكون حتما للمجددين إذا استطاعوا أن يخلقوا الأذن الجديدة التي ترتاح إلى ألحانهم وتطمئن إلى أوزانهم وتنتشي بطيوبهم: وان يوجدوا روح الإلف بين القراء: وبين الطرق الغربية التي عبروها لان الشعر قبل كل شيء تجاوب نفس مع نفس ونداء روح إلى روح "(٤١).

هذه الآراء وغيرها كما قلنا سابقا واضح مدى تأثرها بالحداثة الغربية: ولا باس من أن نعرض هنا لبعض الآراء الغربية تاركين للقارئ مرة أخرى أن يقارن مدى تأثيرها في الآراء العربية: يقول أحد هذه الآراء : " تمثل الأشياء المادية في النثر كما في علم الجبر على شكل رموز أو أضداد تنقل هنا وهناك حسب قوانين معينة: ودون ان تكون هذه الأشياء منظورة طوال فترة العملية: وفي النثر مواقف نموذجية معينة وترتيبات للكلام تتحرك آليا عن تركيبات كما يحدث في العمليات الجبرية: ثم يكتفي الإنسان بتغيير الاكس والواي إلى الأشياء المادية في نهاية العملية: أما الشعر فيمكن اعتباره من

الاعمال الفنية التي تستحق الكلام عنها تكاد كلها تكون متشابهة من حيث شدة التعقيد

ناحية واحدة على الأقل مجهودا لتجنب خاصة النثر هذه؛ إذ انه ليس لغة متضادات؛ بل هو لغة مادية متطورة؛ وهو تسوية توصلت إليها لغة الحدس التي تنقل الأحاسيس الجسدية؛ وهو يحاول دائما أن يسيطر على انتباهك ويريك أشياء مادية باستمرار حتى يمنعك من الانزلاق إلى عملية مجردة؛ وهو يختار نعوتا ويريك استعارات فنية لا بسبب جدتها وقد تعبنا من القديم؛ بل لان النعوت تمثل تناقضات مجردة: انه لا يمكن نقلها ونقل المعاني المتطورة إلا باستعمال وعاء المجاز الشديد؛ أما النثر؛ فهو اناء قديم ترشح منه هذه المعاني؛ والشعر يسير على قدميه فيجوب بك الأرض "(٤٢).

وتقول جوزفين مايلز : " إن التجسيد الشعري الوحيد للمستقبل والمصدر الوحيد للنشوة هو الرؤيا الكمينة لمدن كبيرة ذات أبنية اكثر ارتفاعا؛ ويمكننا أن نرى في هذا شيئا من مجاز؛ إلا أننا إذا حاولنا أن نحدد هذا المجاز أو نجعله مفهوما فإننا نبتعد عن النص الشعري وتصبح الحماسة باهتة "(٤٣).

وإذا أردنا المزيد من المقارنة عن مدى تأثير الخطاب الشعري الغربي بنظيره العربي نستطيع ان نورد أيضا قول جيروم ستولينتر : " ان الأعمال الفنية التي تستحق الكلام عنها تكاد كلها تكون متشابهة من حيث شدة التعقيد؛ وكثيرا ما يكون بناؤها الشكلي عميقا مركبا؛ وهي عموما غنية بارتباطاتها التعبيرية "(٤٤).

وهكذا نستطيع القول ان أصحاب فلسفة الغموض في الخطاب الشعري العربي الحديث يظهرون تأثرا كبيرا بالمذهب الغربي؛ وانهم تجاوزا هذا التأثير إلى حد المبالغة والتطرف في كثير من الأحيان؛ وقد بدا هذا التأثر عند نازك الملائكة؛ فعلى الرغم من أنها كانت تتجنب الحديث عن المفاهيم الغربية للقصيدة الحديثة؛ وتحذر من استلاب هذه النظريات للعقل النقدي العربي؛ فان كتابها (قضايا الشعر المعاصر) يزخر بأفكار ومفاهيم نقدية ليست بعيدة تماما عن التأثير الغربي؛ وبخاصة (النقد الجمالي) الذي يرتكز على البنية الجمالية للنص مع ضرورة الإشارة إلى أن نازك الملائكة تتلمذت بصورة مباشرة على يد كبار النقاد في الولايات المتحدة الأمريكية خلال خمسينيات القرن الماضي؛ وكذلك فان آراء أدونيس في الحداثة تصدر عن فهم ماركسي؛ فالثورة التي دعا اليها الفكر الماركسي تعني هدم كل الأفكار السابقة؛ فهي تتناقض مع قيم الماضي بكل أشكالها؛


يوسف الخال

دينية كانت أو ثقافية؛ أو فنية؛ أو اجتماعية؛ ويتأكد ذلك من خلال تلك الاستشهادات التي يشير اليها في كتبه؛ كما أن ثقافته الواسعة أتاحت له التأثر بنظريات الأدب الغربية حيث انسرب إلى فكره شيء غير قليل من هذه الأفكار الغربية؛ وبخاصة تجارب الحركة السوريالية التي تغطي مساحة غير قليلة من شعره؛ ويوسف الخال عبر مجلة شعر كان يتحدث باستمرار؛ وبنوع من الهيبة عن " اليوت " و " روزنتال " و " باوند " و " بيتس "... وغيرهم من رموز الحداثة الغربية كنماذج يجب أن تحتذى في القصيدة العربية الحديثة.

ردة فعل مضادة

إن تمادي الخطاب الشعري الحديث بعشوائية الشكل وبالانزياحات اللغوية والغموض؛ أدى إلى ظهور تيار مضاد غاضب على الحداثة ككل؛ وبالطبع لا يمكن فصل الشعر عن الاجناس الإبداعية الأخرى؛ وقد يقال : من الطبيعي أن يقع صدام ما بين الحداثة كتجديد وحركة وثورة وبين القديم كسكون وتراجع؛ وهذا صحيح؛ فقد جوبهت حركة الحداثة عند ظهورها بمقاومة؛ ولم تسلم من الهجوم عليها بالرغم من كل الأعمال الخصبة التي أثمرت عنها في بدايتها؛ فقد شجبتها الكنيسة الكاثوليكية عام ١٩٠٧؛ واعتبرتها بدعة يجب محاربتها؛ كما أعلن البابا (بول) باسم الفاتيكان شجبه لها؛ واعتبرها هتلر فنا منحطا؛ ولعل الأدب الألماني نفسه قد مهد لمثل هذا الرفض؛ فقد رأى أن الأدب قد أصيب بالتخمة والغثيان من مصطلح الحداثة حتى اصبح رمزا لكل ما هو قديم؛ وعلامة في طريق التفسخ والانحلال "(٤٥).

ومع ذلك نحن لن نتوقف هنا عند التصادم ما بين حركة الحداثة واصحاب الكلاسيكية؛ بل سنشير إلى أن تمادي الخطاب الشعري الحديث بخرف الشكل وبالغموض؛ وظهور صور مختلفة نتيجة اتباع المحدثين طرقا متطرفة في التحديث؛ أدت إلى ظهور ردة فعل غاضبة شارك فيها من ناصروا الحداثة في بدايتها؛ وقد نعت ردود الفعل على المحدثين فوضاهم في صور ساخرة تصل إلى حد الشتيمة والاستهزاء؛ كتهجم (إم.جي. كونراد) على الشعر الحديث بقوله : " إن الشعر والفن الوحيد الحقيقي هو الذي يعزف على الأعصاب ويغذينا بأقوى الأحاسيس؛ والإنسان السوي العاقل لا يعنيه البتة أي بيض غريب من طائر الوقواق يفقسه هؤلاء المتطرفون المعنيون بالحديث في مواخيرهم القذرة؛ يهزون مذاهبهم القميئة كالذيول من خلفهم : الرمزية.. الشيطانية.. المثالية الجديدة... الهلوسة.. انح هذه الأشياء

بضع سنوات ولن تجد ديكا يصدح بهذا الدجل المسرف في الحداثة والذي تعاطته هذه التحولات المضحكة في الأدب والفن "(٤٦)

إن هذا المشهد الساخر الذي يقدمه كونراد يعكس مدى ردة الفعل الغاضبة على التحولات غير العادية التي طرأت على أشكال الفن وأساليبه؛ حتى أن ناقدا مثل (هاري ليفن) يستغرب كيف أن أصحاب الأدب الحديث يطلبون من القراء أن يكونوا بلا عقل ليفهموا أدبا يتجه أصلا لمن يريدهم بلا عقل؛ يقول : " ولعل ما يؤخذ على المحدثين انهم كانوا مغرمين بأفكارهم الشخصية؛ بل أسوأ من ذلك انهم يطلبون من عقول قرائهم مطالب حادة؛ وهذه هفوة لا يمكن لعصر ابطال الثقافة فيه من غير عقل تجاوزها "(٤٧).

وعلى نفس المنحى يهاجم (آر.جي. آل.ستيان) الفوضى غير المعقولة التي أدخلت الحداثة فيها الفنون فيقول : ".. ولقد ازدادت تعليقات النقاد في السنوات الأخيرة ميوعة وتضاربا؛ ونحن نتعثر الآن في مصطلحات تكاد تكون عديمة المعنى؛ لقد حان الوقت للمطالبة بإيقاف هذه التصنيفات.. إن مقياسنا يجب أن يكون شدة التأمل وحدة التعليق "(٤٨).

على هذا الشكل ظهرت وما تزال تظهر ردة الفعل المضادة للتطرف في الحداثة؛ فماذا عن ردة الفعل على المستوى العربي؛ وخاصة فيما يتعلق بغموض الخطاب الشعري الحديث؟!

إن الإجابة تتطلب الوقوف عند شاعرة مثل نازك الملائكة؛ تلك الشاعرة التي كان لها موقف تاريخي في الثورة على النظام التقليدي للشعر؛ ولكنها نفسها انقلبت على ثورتها عندما فكر بعض الشعراء في القفز على الأوزان وابتداع شكل جديد " فرفعت هراوتها الغليظة واخذت تدق بها على رؤوس هؤلاء الفتية الذين لا يميزون بين مفهومي الشعر والنثر حين اخذوا يطلقون على الشكل الجديد الذي ابتدعوه اسم قصيدة النثر " (٤٩)؛ وراحت بكل ثقة واقتدار تفند مزاعمهم معتمدة في ذلك على القياس المنطقي أحيانا؛ وعلى صعيد اللغة نفسها التي تفرق على نحو دقيق بين ما يسمى شعرا وما يسمى نثرا؛ مؤكدة أن القصيدة هي بناء متكامل قائم بذاته؛ مشدود إلى عناصره الطبيعية المؤلفة من الموضوع والهيكل والتفاصيل والموسيقى؛ وهي فيما بينها تؤلف بنية خفيفة لا يمكن فصمها.

وتظهر ردة الفعل أيضا عند احمد عبد المعطي حجازي؛ فيرى أن صفة الشعر " قد أهينت حتى أصبحت تطلق على أي كلام ينتهي قبل نهاية السطر؛ فضلا عن الأخطاء الشنيعة في


أدونيس

النحو والعروض؛ فالنحو الذي تتطلبه الممارسة الشعرية غير متحقق في الكثير مما يطلق عليه شعر ويُنشر في الصحف والمجلات والدواوين "(٥٠).

ويرفض حجازي الوهم القائل أن للقصيدة الجديدة معجما خاصا بها؛ ويؤكد أن الألفاظ وحدها لا تصنع قصيدة؛ ولكنها في اللغة والعلاقات التي تنظم هذه اللغة في السياق الشعري العام ضمن نظام خاص يُكسب اللغة خصوصيتها؛ ومن الضروري أن تكون مفردات هذه اللغة قد تخففت من دلالاتها القديمة لتصبح قادرة على حمل إيحاءات لم تعرفها من قبل " فالحاجة ماسة إلى أن نرد الألفاظ إلى منابعها الأولى؛ إلى حالة الخلق والتكوين قبل أن ترتدي معانيها المزيفة "(٥١)؛ كما يرفض أوهام الغموض في الخطاب الشعري الحديث؛ وخاصة الفكرة الشائعة عند الشعراء الجدد من أن لغة القصيدة ليست إلا الصورة فقط؛ وان الصورة هي الاستعارة؛ وكلما كانت الاستعارة تتسم بالغرابة كانت القصيدة حديثة " وهذا خلاف الحقيقة لان الاستعارة هي أداة من أدوات الشعر؛ ولا مراء في أن للقصيدة الجديدة حاجة إلى استعارة جديدة؛ ولكن هذه الجدة لا تقاس بمدى غرابتها؛ وانما بمدى إسهامها في تشكيل الرؤية الجديدة "(٥٢)

وتأتي ردة الفعل أيضا عند عبد الوهاب البياتي الذي يعلن " أن الحداثة التي يتحدثون عنها ليل نهار اعتقد أنها أشياء نظرية لا علاقة لها بعملية الإبداع الشعري؛ لذلك اعتقد انه يجب وضع الأمور في نصابها الحقيقي؛ يعني.. المتنبي شاعر حداثوي؛ ممكن اعتباره حتى الآن؛ فلماذا نعجب بالمتنبي؛ حتى اشد المتطرفين حداثويا يعجبون بالمتنبي؛ هذا لان المتنبي بالرغم من تقادم العهد من القرن الرابع الهجري حتى الآن ظل شعره حديثا "(٥٣).

هذه هي بعض مواقف رواد الحداثة الشعرية منها وانقلابهم على تماديها في الغموض والانفلات؛ وهي مواقف أخذت أبعادا اكثر وضوحا في كتابات النقاد المستمرة حتى الآن والتي لا تمل من مهاجمة الغموض والخرف اللغوي في الشعر؛ وقد امتدت ردود الفعل هذه إلى الشعراء الشباب أنفسهم؛ فيرفض أحدهم كل التجارب المتطرفة التي نجمت عن الحداثة؛ ويراها محصلة لعملية التقليد الأعمى للتجارب الشعرية الغربية ومحاكاة لشعراء غربيين خاضوا تجارب حياتية لم يخضها الشعراء العرب أصحاب الحداثة الشعرية؛ يقول محمد مصطفى درويش : " لا أستطيع أن انظر للشعر بعيدا عن الغناء؛ ليس بمعنى الصنوجي؛ وانما بمعنى التكامل كي لا نخلط وظيفة الشعر بغيرها.. كما أن الرؤيا الشاملة فهمناها نحن فهما مغالطا؛

بمعنى أن الشاعر العربي المعاصر لم تقيض له التجربة النضالية التي عاشها نيرودا وايلوار؛ وحاليا الشاعر العربي المعاصر يحاول أن يحقق شمولية الرؤيا من وراء الطاولة؛ واكثر الشعراء المعاصرين الشباب فهم: ويل ما قبل الشباب: يقفون على أرضية الكيمياء والمعادلات اكثر من وقوفهم على ارض الشعر "(٥٤).

بل تمتد ردة الفعل إلى شاعر حداثي معروف هو شوقي بزيع؛ فنراه يجري عملية ارتداد عن القصيدة الحديثة في آخر قصائده؛ وليوضح أن الحداثة مصطلح غربي " ووصلت إلينا بعد سلسلة من الثورات الثقافية التي بدأت في عصر النهضة؛ والتي بدا انفجارها الأكبر منذ القرن التاسع عشر: فوجدنا أنفسنا دائما مندهشين أمام هذه الإنجازات؛ ونحاول أن نتعرف على ملامحنا بالقياس إلى المزايا التي يقدمها الغرب لنا... نريد أن نعرف المسافة التي قطعناها في مسالة التطور دائما بالقياس إلى الآخر؛ وليس بالقياس إلى ما أنجزناه نحن: إن الحداثة ليست هاجسا؛ ولا يجب أن نتعامل مع الأمر وكان قيمة كل عمل أدبي أو تعبير بمقدار حداثته..إن الحداثة الغربية أوصلت الإنسان إلى مقتله تماما؛ بينما يجب أن تبقى الحداثة وفق مشروعها العربي تأكيدا على الروح الشرقية وتعميما لها وبحثا عنها " (٥٥).

وعلى الرغم من وجود نقاد عرب يطالبون بالانزياحات اللغوية ويدافعون عن الغموض في الخطاب الشعري المعاصر؛ إلا أن بعض هؤلاء النقاد اضطروا إلى المطالبة بعدم المبالغة في التطرف؛ ومنهم الدكتور وليد سيف الذي يوضح تصوره للمشكلة قائلا : " إن اللغة العربية مرت في العصر العباسي بمرحلة النمطية؛ ومن هنا رأى النقاد في أبى تمام خروجا عن أصول الشعر: وعلى الرغم من أننا نقرأ أبا تمام الآن فلا نجد ما يقولون؛ فقد وجدوا في ذلك الوقت انه شعر يمثل انحرافا لغويا غريبا لان النمطية الشعرية العامة كانت صارمة في اصوليتها؛ وكان أي خروج عنها مهما بدا بسيطا يعتبر تجديدا أو مفاجأة شعرية "(٥٦).

وينتقل الدكتور سيف إلى موقف الشاعر الحديث في زمن دخل فيه الشعر إلى النثر فيقول : " إن مهمة الشاعر في الانحراف عن النمط العام تصبح اكثر صعوبة طالما أن النثر مليء بالشعر؛ فكيف يميز الشاعر تعبيره عن لغة النثر؟ إذن سيجد نفسه تلقائيا وبغير وعي يبالغ في الإعراب والإبهام والانحرافات اللغوية؛ ولعل أحد هذه الأسباب هو الذي دفع الشعراء العرب في الوقت الحاضر إلى قدر من الغموض "(٥٧).

على هذا النمط يستمر الدكتور سيف في الدفاع عن الانحرافات اللغوية والغموض وعشوائية الشكل في الشعر العربي الحديث؛ إلا انه يجد نفسه مضطرا في النهاية إلى مطالبة الشاعر بعدم الاندفاع الكلي في الانحراف والتغريب فيقول : " إذا بالغ الشاعر في الانحراف الشعري يسقط في الغموض المطلق؛ وفي تدمير جسور التواصل بينه وبين المتلقي؛ وفي مجانية الانحراف اللغوي في الشعر مجانية كاملة لان هذا الانحراف إنما يجري تذوقه ويجري إدراكه بقدر ما تكون الخلفية التي انحرف عنها واضحة: فإذا لم تكن هذه الخلفية التي انحرف عنها واضحة تماما؛ فان الانحراف يفقد قدرته على التأثير من جهة: ويفقد وظيفته الشعرية المتوالية من جهة أخرى "(٥٨).

الحداثة هي حركة انبعاث ومعاصرة وتغيّر، ابداع وانطلاق وليست تهويماً اثيرياً

ولأننا لا نريد الإمعان اكثر في الآراء المناوئة للتطرف في القصيدة العربية الحديثة سنختم برأي موضوعي للناقد الدكتور حسام الخطيب الذي يرى أن الحداثة هي حركة انبعاث ومعاصرة وتغيَر وإبداع وانطلاق " ولكنها ليست تهويما أثيريا؛ بل هي كما يقال في أدب توماس هاردي : من التراب؛ وجذورها في التراب حيَة: وقد فرقت دائما بينها وبين الحداثة التي هي اتجاه أدبي عريض يحتل ساحة القرن العشرين في الأدب الغربي وامتداداته العالمية؛ ويقوم على الرفض والتجاوز وازدرائه بالشكل المألوف والانفلات من المنطق والتركيز على العالم الداخلي البرم بظلامية المصير الإنساني.... إن الحداثة مستمرة: وهي قضية حقيقية لا يمكن تجاهلها؛ ولكن تمثلاتها الأولى اختلطت بالحداثة وذهبت مذاهب في الشطط والاغراب والسخف؛ وزاد الطين بلة أن اضطرار الحداثة لتمييز نفسها عن المألوف والمبتذل والتقليدي دفعها إلى السرف والإغراب والهوس؛ وانحرف بها أحيانا عن مسارها المرجو؛ وبالتالي تسبب في عزلتها عن الجمهور المتلقي الذي وقع في حيرة قاتلة.. فالنفس التقليدي لا يقنعه تماما وان كان يستثيره؛ والنفس الحديث لا يستهويه..."(٥٩).

هل هي ردة عن الحداثة؟

بعد هذا كله يحق لنا أن نتساءل أن كان ما يجري الآن على وحول ساحة الحداثة الشعرية هو ردة فعل أو بداية ردة نحو الكلاسيكية؛ وثورة مضادة على الثورة التي أعطت هذا الكم من التجارب؟!

إن المتتبع للتيارات الشعرية منذ الخمسينات وحتى الآن لا يستطيع أن يغفل تيارا قويا يحاول أن يثبت نفسه وسط هذه التيارات الحداثية؛ هو تيار الشعر الكلاسيكي؛ والذي من أعلامه محمد مهدي الجواهري وعمر أبو ريشة؛ وصار منذ سبعينات القرن الماضي يضم جيلا جديدا من الشباب الذين يعلنون سخطهم على الحداثة والخطاب الشعري المعاصر بتجاربه المتطرفة وغموضه ولا معقوليته؛ وانه آن الأوان لوأد الحداثة بعد أن استنفدت أغراضها في نظرهم؛ وينتشر أصحاب هذا التيار على كل الخريطة العربية بنسب متفاوتة؛ وينطلقون من رؤية إحيائية خالصة؛ أي رؤية تمضي على النهج

الذي كانت تسير عليه مدرسة شوقي وحافظ إبراهيم من التزام بالبحر الخليلي إلى المحافظة على أغراض الشعر من غزل ووطنيات ورثاء ومديح وغير ذلك من الفنون المعروفة في هذا المجال.

ألا يشير هذا إلى وجود ثورة أو بداية ثورة مضادة على الخطاب الشعري الحديث؛ وان لم يكن كذلك فهو صراع علني يدور الآن في ساحة الحداثة ما بين الخطاب الشعري الحديث بتجاربه المتطرفة وبين تيار ينادي بالوضوح إلى حد التمسك بالكلاسيكية واحيائها من جديد.

الخطاب الشعري العربي منذ الحداثة حتى الآن قطع طريقاً طويلاً في التجريب وبسرعة كبيرة

إشكالية النقد

ما نستطيع استخلاصه مما ذكرناه بشكل عام هو أن الخطاب الشعري العربي منذ الحداثة حتى الآن قد قطع طريقا طويلا في التجريب؛ ولكن بسرعة كبيرة؛ وكان من الواضح أن المفهوم الغربي للحداثة الشعرية كان صاحب تأثير كبير على الخطاب الشعري العربي الحديث؛ وحدث هذا التطور السريع بعيدا عن وجود النقد الذي يسدد المسيرة ويصلح الخلل؛ فبقيت الممارسات النقدية متخلفة عن مواكبة التطورات التي طرأت وتطرأ على تيار الشعر الجديد؛ فضلا عن فقدان الناقد الجاد المؤهل بثقافة نقدية عالية؛ والذي يتابع حركة الشعر الحديث ويوجهها الوجهة الصحيحة؛ وغالبا ما تجد الناقد يدخل في تعامله مع الخطاب الشعري الحديث إلى مستنقع من التهويمات والألغاز والمصطلحات؛ وبالتالي نجد أنفسنا مع نص نقدي غامض يسهم في زيادة غموض الخطاب الشعري نفسه؛ وهنا أيضا يظهر تأثير النقد الغربي على النقد العربي وإصرار الناقد على عكس هذا التأثير على النص الشعري بعيدا عن حقيقته: فلم نعد نستغرب عندما نرى نقدا لنص شعري حديث يمتلئ بالدوائر والمثلثات والمربعات والمعادلات الكيميائية؛ وغير ذلك من الأمور التي لا يفهمها لا الشاعر ولا المتلقي؛ وربما الناقد نفسه؛ ولنقرأ مثلا هذا النقد الذي يتعامل مع نص شعري حديث :

" ١- يشير البعد الملحمي البطولي إلى أحد المستويات البارزة للإنسان من حيث انه قاعدة البطولة أو النرجسية في تحتانية النص؛ أي الملحمي

٢- يشير الوجه الظاهري إلى تضخم الإنسان بالعناصر؛ يشير الوجه التحتاني (أ-ج) إلى حس الرعب وهو الوجه العمقي التحتاني...."(٦٠)

هذا النموذج وغيره من النقد العربي للشعر العربي الحديث يتكئ على المنهج البنيوي الذي روج له كمال ابو ديب في كتابه (في البنية الإيقاعية) والذي فتح الباب منذ صدوره على مصراعيه لسيل من الخرف النقدي؛ والذي اقل ما يمكن أن يقال فيه انه يتحدث عن الشعر العربي بمعايير كتابة أخرى؛ وعذرا من القارئ أنني سأقدم هنا اعترافا مفيدا ارويه للمرة الأولى؛ ولكنه يشير إلى خرف النقد؛ ومفاده أنني في أيام شبابي في بداية سبعينات القرن الماضي مللت من مراسلة ملحق الثورة الثقافي الذي كان يصدر في دمشق؛ وحلمي أن انجح بنشر واحدة من دراساتي النقدية التي دأبت على إرسالها ولكن دون جدوى؛ فقد كانت صفحات الملحق مرصوصة دائما بمقالات تتشبه بما كان ينشره كمال أبو ديب من نقد يمتلئ بالدوائر والمربعات والأشكال الغريبة؛ فعمدت إلى كتابة مقالة طويلة حول شعر أحد المسؤولين عن إصدار الملحق لم تستغرق معي كتابتها اكثر من نصف ساعة؛ ولم افهم شخصيا منها سوى اسم الشاعر؛ واليكم مقطعا من ذلك (النقد١) : "...في النص تهويم تفعيلي يحدده الشاعر بما يعادل التسويف اللاتفعيلي باعتبار أن التوظيف في المعادلة التالية : ا+خ يساوي اخ الحب + الشوق... انتماء.. الإيقاع؛ لكن المعادلة ناقصة الرقم ٢ في المنظور ا وهو ما يعادل نقصان اللقاء الاغترابي في لغة الشاعر..." ولم استغرب أن ذلك (النقد ١) نُشر باحتفالية فورا واتاح لي فرصة أن أرى اسمي منشورا لاول مرة فوق (نقد) لم افهمه وهو موجه لشعر لم افهمه أصلا.

مثال مضحك بقدر ما هو محزن لانه يدل على قصور نقدنا الحديث عن فهم ومواكبة الخطاب الشعري الحديث وتوجيهه؛ وبأي شكل يقدم الخطاب الشعري نفسه ينبري النقد سريعا لاستعراض نفسه ودون التعامل مع النص الشعري كغاية نقدية.

ويبقى القول ان الخطاب الشعري العربي الحديث لم يستطع حتى الآن أن يحدد هويته الأخيرة شكلا ومضمونا؛ وما زالت التيارات داخله تتصارع؛ فإلى متى سيستمر هذا الصراع؛ وكيف سينتهي؟!

ذلك هو السؤال.

مصادر وهوامش :

١- د.نذير العظمة - ندوة مجلة المعرفة السورية عن الشعر السوري الحديث - مجلة المعرفة - العدد ٢٥٦ - دمشق - ١٩٨٣.

٢- عبدالله احمد المهنا - الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة - مجلة عالم الفكر - المجلد التاسع عشر - الكويت -.١٩٨٦

٣- نفس المصدر.

٤- نازك الملائكة - شظايا ورماد - المجموعة الكاملة - دار العودة - بيروت - ١٩٧١.

٥- نازك الملائكة - قضايا الشعر المعاصر - دار العودة - بيروت

١٩٧٤..
٦- عبدالله احمد المهنا ـ مصدر سبق ذكره.
٧- كمال أبو ديب ـ في البنية الإيقاعية ـ دار العلم للملايين ـ بيروت ـ ١٩٧٤: وكان أبو ديب قد نشر في بداية سبعينات القرن الماضي سلسلة من المقالات النقدية في ملحق الثورة الثقافي بدمشق حاول من خلالها تكريس المنهج البنيوي في النقد.
٨- أدونيس ـ زمن الشعر ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٨.
٩- يوسف الخال ـ الحداثة في الشعر ـ دار الطليعة ـ بيروت ١٩٧٨..
١٠- نهاد خياطة ـ رأي في قصيدة النثر ـ مجلة شعر ـ بيروت ـ ١٩٦٣.
١١- عبدالله احمد المهنا ـ مصدر سبق ذكره.
١٢- نفس المصدر.
١٣- جان كوهن ـ فنية اللغة الشعرية ـ ترجمة محمد الوالي ـ مجلة الراية ـ العدد ٥٥ ـ بيروت ١٩٨٦.
١٤- ليلى مقدسي ـ ديوان ثالوث الحب ـ دار الحوار ـ اللاذقية ـ سورية ـ١٩٩٢
١٥- عبدالله احمد المهنا ـ مصدر سبق ذكره.
١٦- المصدر نفسه.
١٧- المصدر نفسه.
١٨- عبدالكريم الناعم ـ ديوان (أقواس) ـ اتحاد الكتاب العرب دمشق ..١٩٨٦
١٩- مختار الصحاح.
٢٠- مختار الصحاح.
٢١- مختار الصحاح.
٢٢- محمد الخزعلي ـ الحداثة في فن أدونيس ـ مجلة عالم الفكر ـ المجلد التاسع عشر ـ الكويت ..١٩٨٨
٢٣- محمد عمران ـ ديوان (قصيدة الطين) ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٨٢ ز
٢٤- أدونيس ـ الآثار الكاملة ـ دار العودة ـ بيروت ..١٩٧٤
٢٥- عبدالله احمد المهنا ـ مصدر سبق ذكره.
٢٦- المصدر نفسه.
٢٧- أدونيس ـ زمن الشعر ـ دار العودة ـ بيروت ـ ١٩٧٨.
٢٨- نفس المصدر.
٢٩- عبدالله رضوان ـ الغموض في الشعر العربي ـ مجلة شؤون أدبية ـ العدد ١٠ ـ الشارقة ـ ١٩٨٦.
٣٠- مثلا مجلة شؤون أدبية (الشارقة) دأبت على نشر قبل توقفها على نشر قصائد غرائبية الشكل والمحتوى تحت باب " تجارب إبداعية " !!
٣١- من حوار أجريته مع عادل فاخوري في بيروت عام ١٩٨١؛ وكان يكتب في المقهى من باب التسلية كلمات ودوائر فنضيف نحن مشاركيه طاولته كنذير العظمة ومصطفى الحلاج وميشال سليمان ما شئنا على ما يكتب من أشكال هندسية وغرائبية: فكان في نهاية الجلسة يحمل ما نجم عن الجلسة ويوصلها لجريدة النهار المقابلة للمقهى وفي اليوم التالي تظهر منشورة تحت اسم " قصيدة الكترونية " !!
٣٢- أدونيس ـ زمن الشعر.
٣٣- المصدر نفسه.
٣٤- محمد الخزعلي ـ الحداثة في فن أدونيس ـ مصدر سبق ذكره.
٣٥- نفس المصدر.
٣٦- شوقي بغدادي ـ ندوة مجلة المعرفة ـ مصدر سبق ذكره.
٣٧- نذير العظمة ـ نفس المصدر.
٣٨- إبراهيم الجرادي ـ نفس المصدر.
٣٩- خليل هنداوي ـ خواطر في أدبنا وأدبائنا ـ محاضرة ألقاها في مدينة الرقة السورية بتاريخ ٤-٤- ١٩٦٣ ـ مطبوعات وزارة الثقافة ـ دمشق ـ ١٩٦٣.
٤٠- المصدر نفسه.
٤١- المصدر نفسه
٤٢- مارك شورر و مايلز و ماكنزي ـ أسس النقد الحديث ـ ترجمة هيفاء هاشم ـ وزارة الثقافة ـ دمشق ..١٩٦٧
٤٣- نفس المصدر.
٤٤- جيروم ستولينتر ـ النقد الفني ـ ترجمة فؤاد زكريا ـ المؤسسة العربية للنشر ـ بيروت ـ ١٩٨١
٤٥- عبدالله رضوان ـ مجلة شؤون أدبية ـ مصدر سبق ذكره.
٤٦- المصدر نفسه.
٤٧- المصدر نفسه.
٤٨- المصدر نفسه.
٤٩- المصدر نفسه.
٥٠- المصدر نفسه.
٥١- المصدر نفسه.
٥٢- المصدر نفسه.
٥٣- جريدة الثورة ـ ٢٧- ٨- ١٩٩٦.
٥٤- محمد مصطفة درويش ـ ندوة مجلة المعرفة ـ مصدر سبق ذكره.
٥٥- جريدة الثورة ـ ٢١- ٨- ١٩٩٦.
٥٦- عبدالله رضوان ـ مصدر سبق ذكره.
٥٧- المصدر نفسه.
٥٨- المصدر نفسه.
٥٩- حسام الخطيب ـ التأصيل والتحديث في الشعر العربي ـ مجلة الوحدة ـ العدد ٨٢-٨٣ ـ الرباط ـ١٩٩١
٦٠- محمد جمال باروت ـ يقظة الضمير الكونية ـ دراسة نقدية ـ مجلة شؤون ادبية ـ العدد ٩ ـ الشارقة ١٩٨٩.

الاشتغال السردي الروائي ما بعد الحداثي:
رواية النص «ذاكرة الماء» نموذجا

د. عبدالله أبو هيف - سوريا

١- نظرة عامة في تجربة واسيني الأعرج الروائية:

خاض واسيني الأعرج في التجريب الروائي وتجديد السرد عميقاً منذ وكده المبكر للانتظام في كتابة رواية طويلة في «وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر» (دمشق ١٩٨١م) و«ما تبقى من سيرة لخضر حمروش» (دمشق ١٩٨٦م) وفي كتابه قصة أو رواية قصيرة في «وقع الأحذية الخشنة» (بيروت ١٩٨١م) و «نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري» (بيروت ١٩٨٣) و«مصرع أحلام مريم الوديعة» (بيروت ١٩٨٤م). وتبدت طوابع هذا الوكد في الحرص على الحكاية وتأجيجها بالتخييل اندراجاً في فضاء خاص عماده وجدان مفجوع بالتحولات القاهرة ومتأس بنبرة تفاؤل الواقعية الاشتراكية ونمذجتها على سبيل النداء الإنساني والأخلاقي والسياسي الحائر بين شهوة التطلع إلى أمل التغيير وركام الخيبات العامة والكثيرة.

ولعل سمات التجريب الروائي في مرحلته المبكرة حتى منتصف ثمانينيات القرن العشرين تندرج في الإمعان الوصفي للمشهدية، والإحاطة بأطراف الحكاية وامتداداتها داخل مجتمعها الخاص، وتعضيد فعالية الراوي في معرفة التاريخ واستحقاقاته دون الامتزاج بتقانات التعدد الحواري ورؤاه الخصيبة، والاستعانة باللغة المشوبة بالأفكار و «أدلجتها» حتى ليلتفع السر بعد ذلك بخطاب أيديولوجي شديد الحماسة وشديد البأس في استصراخ الرجاء.

تتمثل «وقائع...» على سبيل المثال خصائص الواقعية الاشتراكية في مسائل عديدة من الدوران في حياة العمال مثالاً لحياة المجتمع، إلى رؤية الحراك الاجتماعي برمته حركة نضالية، على أن الرواية تطلع أكثر منها واقعاً بذاته هو نتاج الاندغام بين الصدق الفني والصدق التاريخي. ويظهر ختام الرواية مثل هذا الولع بالإنشاء المشهدي المنغمر بالتبشير العقائدي.

وكشف واسيني الأعرج عن سعيه في الكتابه الروائية في روايته «وقع الأحذية الخشنة»، عندما صاغ المنظور السردي في مداه التقليدي فيما عنوانه «الحكاية»، ثم اتبعه بتداعي التشكيل السردي على لملمة التحفيز (تنامي الفعلية) في مرامي الخطاب الأيديولوجي الصريحة، سواء استفاد من محاولات شعرنة السرد أو محاولات اطلاق العنان لمخيلة جوابة في الأفق، فبدأ السرد بمناجاة صور الشخوص الراهنة والضاغطة، كالإعلان عن القصد أو و جهة النظر بإيجاز شديد:

«غرباء كنا، الوطن في القلب والأحراش والمدن الساحلية والناس الطيبين.

كنت الكاتب العاشق، وكنت الطفلة المشوقة»(١).

وإذا نحا السرد منحى وجدانياً غاضباً من وطأة التفاصيل الواقعية الجارحة، فإن لغة الإنشاء من شأنها أن تعابث القول بفيض اللغة الشارحة أو المتعاطفة مع قابلية مجاوزة الراهن، كما في صفحة ختام السرد(٢).

عول الأعرج في تجديد كتابته الروائية على انفتاح النص إلى تقانات عديدة، أهمها تحويل السرد إلى تاريخ خاص موازٍ للتاريخ حاضن للرؤية، محمول المنظور السردي، كما في تعدد العتبات السردية وتعمد أشكال كسر الإيهام منها بلوغاً لتغريب يفعل فعله في المتلقي.

وكانت طلائع هذه التقانة الرئيسة التجريبية في روايته «نوار اللوز...»، من فاتحة الرواية التي تكشف عن تعالقها النصي مع «تغريبة بني هلال»، بل تصرح به، وكأن المتلقي غافل عن مثل هذا التعالق، فدعاه إلى التنازل وقراءة تغريبة بني هلال، وعلى الرغم من لجوء الراوي إلى تقانة أخرى مثل إمكانات تيار اللاوعي الثرة، فإن الأعرج ينشد تنظيماً للوعي بالتاريخ، فيمضي بالتغريب إلى منتهاه، مخترقاً المنظور

واسيني الأعرج

ذاكرة الماء

LIBRE

السردي، استحضاراً للقصد منذ فاتحة الرواية:

«من تأمل هذا الحادث من بدايته إلى نهايته، وعرفه من أوله إلى نهايته، علم أن ما بالناس سوى سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن النظر في مصالح العباد»(٣).

أضاف الأعرج إلى تناص الاستدعاء التاريخي لتغريبة بني هلال تناصاً بالقول يشير إلى الوعي السياسي العربي الجريح عن مأساة السلطة ومظلمة المواطن من قول للمقريزي في كتابه الشهير «إغاثة الأمة في كشف الغمة». ثم ألحف الأعرج كثيراً على طلب قصده ومباشرة خطابه الأيديولوجي داخل خطابه السردي بالراوي الغائب الكلي المعرفة تماهياً مع سطوة الروائي المطلقة، وبوفرة الهوامش الشارحة لكلمات وعبارات، وبدلالات العنوانات، ولا سيما «ناس البراريك» أي قاطني أحياء التنك ممن يطفحون على أطراف المدن، ولا ينعمون بالاستقرار، وبامتلاء ذاكرة الراوي بالشروح سبيلاً لفاعلية التبشير العقائدي التي خففت من وطأتها على الخطاب الفني الدأب على «شعرنة» السرد بتلك اللغة المجازية والاحتمالية، كما في خاتمة السرد (٤).

واسيني الأعرج

على أن استواء التجريب الروائي وتجديد السرد عند الأعرج بلغ ذراه التحديثية في عقد التسعينيات من القرن العشرين، علامة تفضي إلى تحديث السرد في «ضمير الغائب» (دمشق ١٩٩٠م) الذي صار إلى اشتغال سردي يضبط تقاناته ورؤاه على إنجاز ما بعد الحداثة سيادة لخطاب فني يبطن خطابه الأيديولوجي في نسيجه، وقوامه ذلك التشظي السردي الذي يمتح من معين رواية النص بما هي ذات متفجعة منغمسة في الذات العامة المتأزمة بجوهرها وأعراضها من الحرية والديمقراطية إلى آخر قائمة استحقاقات المجتمع المدني، وهذا جلي في رواياته «رمل الماية» فاجعة الليلة السابعة بعد الألف» (دمشق ١٩٩٣م)، و «سيدة المقام» (المانيا ١٩٩٥م)، و «ذاكرة الماء: محنة الجنون العاري» (المانيا ١٩٩٧م)، و «حارسة الظلال، دون كيشوت في الجزائر» (المانيا ١٩٩٩م).

وإذا كان الأعرج أدغم شغله الروائي في الاشتغال السردي ما بعد الحداثي على أنه طلب لرواية حرة أو ذاتية الانعكاس موضوعية الرؤية أو رواية تحرك نسيجها من خلال نوعها الخاص، أو ما سماه أدوار الخراط (مصر) الكتابة عبر النوعية. «أي أن هناك سعياً نحو قهر التعددية، مع التسليم بها، نحو الواحدية المنوعة متكثرة الجوانب»، وهو السرد الذي يصوغ نوعه بذاته، ورأى فيه على سبيل التعبير المجازي «مهاجمة المستحيل» بوصف الحداثة سعياً مستمراً نحو المستحيل، و«هي التجاوز المستمر للأشكال»(٥).

ولربما كان الشغل الروائي للأعرج مجاوزة للأشكال الروائية التقليدية لينبثق نوع سردي خاص من تجليات الحداثة هو ألصق بمغامرات ما بعد الحداثة، ولا سيما رواية النص، وهو مصطلح يراد له أن يوازي أطروحات «ما بعد الحداثة» في السرد، أو «ما وراء الرواية»، وقد أثير هذا المصطلح في النقد الأنجلوسكسوني ليستوعب أمداء «الكتابة الروائية التي تستدعي الانتباه إلى ذاتها بشكل واع ومقصود، ومنتظم على أنها صنعة لكي تثير التساؤل حول العلاقة بين التخيل والواقع»(٦).

ولو تأملنا نصاً روائياً من هذه المرحلة هو «رمل المابة» لوجدنا أن الأعرج لا يكتفي بسرد اللحظة الراهنة أو الحاضرة، بل يمازجها بسرد الارتجاع حيناً، وبسرد الاستباق على سبيل التشوف أو الاستشراف حيناً آخر، ثم وضع السرد كله في مبنى استعاري يداخل نصه بالموروث السردي الشهرزادي إبرازاً للمهمش أو المقموع من الجماعة البشرية تمثيلاً لأطروحة النص المركزية باستنطاق دنيا زاد، مثلما يداخله بالتاريخ البعيد والقريب، ولا سيما مقاومة الموت الحضاري من خلال شخصية البشير الموريسكي التي تبعث في علائقها المتشابكة داخل الأزمنة والأمكنة معنى الوجود العربي والإسلامي الملتبس في هذا المنعطف التاريخي في نهايات ألفية ومطالع ألفية جديدة. ولعلنا نرى في رواية النص أسئلة المصير وتجاذباتها بما لا يظهره متن حكائي موصوف ومحدد، فيستعين الروائي بتعالقات سردية مع الفكر والتاريخ والوجدان القومي المثقل بعناء الوجود؛ وكأن رواية النص منافحة رؤيوية للفناء والعدم والفظاعة وكل ما يشين الحياة، ومن هذا المنطلق أرى في «رمل المابة» مناهضة فكرية سابقة لرواية سلمان رشدي (الإنجليزي من أصل هندي أو باكستاني) «زفرة الموريسكي الأخيرة» (١٩٩٦م بالإنجليزية) التي تريد النيل من العرب والمسلمين وكأنهم يلفظون زفرتهم الأخيرة خروجاً من التاريخ الحضاري، ولا شك في أن نزعة العداء للعرب والإسلام منتشرة في الغرب، وليس آخرهم الروائي البريطاني س. نايبول (نوبل ٢٠٠١)، فكانت «رمل المابة» باعثة لحقيقة المعنى الحضاري للعرب والمسلمين في قلب التنازع السياسي والأخلاقي المبتلى بممارسات سياسية موبوءة، ويفصح «الفصل السابع عشر» الأخير من الرواية،

سمات التجريب الروائي في مرحلته المبكرة تندرج في الامعان الوصفي للمشهدية والاحاطة بأطراف الحكاية

وهو أقصر الفصول، ويقع في أقل من صفحتين، عن أسلوبية رواية النص في ميله الملحمي التغريبي (كسر الإيهام)، وضبط التخييل الناهض من حركة الواقع المدمرة، وتلاقي التاريخ والمعرفة وقطيعتهما مع الماضي والشائن واللاإنساني واللاحضاري على مدى مجازي مدهش لتعدد الأصوات ولعبة الأزمنة في أمكنة تتوحد داخل ذات متأزمة ترى الخلاص ولا تقاربه(٧).

ويلاحظ في هذه الأسلوبية إغراقاً في الواقع وتغريبه (ذكر اسم واسيني الأعرج نفسه كاتباً وذكر روايته «فاجعة اللغة السابعة بعد الألف» أي رمل الماية، نفسها..» وإغراقاً في تخييل التاريخ وأطروحاته متماهياً مع اللحظة الحضارية الراهنة (قولها له مستغربة: سبحان الله!! أنت لم ترو إلاّ الحقيقة..)، وإغراقاً في تعدد الأشكال السردية نشداناً لنسق تنضيد حكائي يستوعب التجربة التاريخية بنقائضها وتشوهاتها ونقاواتها بما يفضي إلى وعي الرواية بذاتها، على أنه وعي بالذات القومية في الوقت نفسه: (ربما وجدها شخص طيب سيعرف كم كنا غرباء في هذه المدينة، وسيعرف كيف كنا نعيش في عصر الانحطاط الثاني الذي بدأ يزحف نحو التعميم وتسطيح الملامح الرائعة).

٢- «ذاكرة الماء» نموذجاً لرواية النص:

عوّل الأعرج كثيراً على العتبات السردية، وهي متعددة في روايته وساعفة على توصيفها وعلى الامتلاء بدلالات السرد، فوضع للرواية عنواناً رئيساً «ذاكرة الماء»(٨)، وآخر فرعياً «محنة الجنون العاري»، ومدّ عتبة العنوان إلى الإهداء الذي يبدأ بـ «ذاكرة الألم والشوق، أمي» (ص٥)، وإلى التمهيد الشارح الذي يحمل عنوان: «وهل للماء ذاكرة؟»، وعلى الرغم من اندراج مثل هذا التمهيد الشارح فيما يسميه المناطقة الصوريون «المصادرة على المطلوب»، فإن الأعرج في إطار نزعته التغريبية لكسر الإيهام التي تتخلل النص برمته في أشكال التماهي السيري وسواه، يؤشر إلى دلالات ذاكرة الماء في أكثر من مستوى:

- مستوى التجربة الشخصية أو الذاتية: «هو ذاكرتي أو بعضاً منها» (ص٧).

- مستوى التجربة العامة: «ذاكرة جيلي الذي يتعرض الآن داخل البشاعة والسرعة المذهلة والصمت المطبق، ذنبه الوحيد أنه تعلم، وتيقن أنه لا بديل عن النور سوى النور في زمن قاتم نزلت ظلمته على الصدور لتستأصل الذاكرة قبل أن تطمس العيون»(ص٧).

- مستوى الوعي بالتاريخ: «وأنا أكتب هذا النص فوجئت بميراث الكتابة التراجيدي: جنون يقارب الانتحار، مرض العيون والذاكرة.. وكثير من الخوف الذي لا يشبه الخوف» (ص٨).

- مستوى الصيرورة والكينونة على أن الذاكرة تعبير عن المصائر القومية: «وها أنذا بعد هذا الزمن الذي لا يساوي الشيء الكثير أمام الذين فقدوا أرواحهم، أخرج للنور مثقلاً برماد الذاكرة، أمشي على الملوحة و الماء وفاء لهذا الماء وتلك الذاكرة» (ص٩).

ثم مدّ الأعرج عتبة العنوان إلى الكلمة الإشهارية على الغلاف الأخير، على أن الذاكرة الذاتية هي ذاكرة وطن، وأن الماء سبيل نداوتها وحياتها الباقية:

«في يوم واحد، من الرابعة صباحاً حتى السادسة مساء، وعلى مدار زمن حلزوني لا شبيه له إلاّ الجنون العاري، يقول هذا النص ذاكرته وذاكرة وطن ينتحر.

من رأى منكم ذاكرة مشتعلة، فليرم عليها ماء، فإذا لم يستطع فليرجمها بحجر أو.. ليمض منكس الرأس».

وثمة إشارات أخرى متعددة لاستعمال «ذاكرة» في متن الرواية على أنها مضاء التاريخي الحي من المصائر العامة المهددة لما سنلحظ ذلك، إذ عدّ الرواية مدار يوم من حياة مثقف في مواجهة جنون الإرهاب السري والمعلن لجماعات مسلحة بعدائها للحياة والكرامة الإنسانية، تدعي الإسلام، بينما الإسلام منها براء، فيدور النص السردي دورته مع فجائعية الحياة اليومية لفعل الموت والاغتيال والقتل والعنف والتدمير، بينما تنثال ذاكرة فردية سرعان ما تمتزج بذاكرة وطنية عامة، وكأن النص مرثية شديدة الشجن والإيلام والقسوة والرعب للجزائر، فتتداح صور من الذاكرة تشريحاً للتاريخ البعيد والقريب، وللسلطة بتمثيلاتها العسكرية والأمنية والسياسية ناهيك بالتنديد بالسلطان الاجتماعي السائد الصامت أوالمتواطىء أو المخدر أو المستباح، وتبلغ ذروة الرثاء الفاجع في انطباق الذاكرة على مساحة الرؤية ومدار اللحظة، وكأنه زمن الإرهاب الذي لا يرضى بأقل من الموت لمعاني الحياة ورموزها الإيجابية وفي مقدمتهم المثقفون المنورون، وهو ما يكشف عنه الفصل العاشر الأخير في الرواية من القسم الثاني، ويحمل توقيت الساعة (١٧و٥٨ دقيقة) حين تصير وطأة الإرهاب بالقتل إلى اختلاط الوهم بالواقع حقيقة مرعبة لا سبيل للفكاك منها (ص ٣٣٥-٣٣٦).

٢-١- تعدد السرد وتناوبه:

هناك ذات ساردة هي وجدان تنطبع عليه وقائع الحياة اليومية التي غدا هذا اليوم مثالها، فينخرط المثقف، وهو استاذ جامعي وروائي، في تواصله مع فعاليته الأسرية (ابنته ريما التي تقيم معه، وزوجته مريم وابنهما ياسين اللذين يعيشان في باريس إذ تعلم الزوجة في جامعة فرنسية) والاجتماعية (الأصدقاء والصديقات والأقارب) ومحيط العمل (النزيلة فاطمة والطبيبة النفسية إيماش...الخ). والطلاب والأساتذة، ثم ما يلبث أن يتشظى السرد بالهجانة أو بانتقاله إلى رواة آخرين منه إلى مريم أو الآخرين (كما في ٢٦-٢٧). وقد استعان الأعرج على التعدد والتناوب بتنوع السرد من ذاتي إلى تاريخي كالتلازم بين التوجه الذاتي من شراسة الإرهاب إلى تذكر الطهطاوي على مشارف باريس وإثارة سؤال العلمانية وجرأة أتاتورك في الوقت نفسه (ص٤٥).

أو التلازم بين سرد الجوهر وسرد الأعراض من خلال إثارة القضايا الجوهرية وملاحقة التفاصيل العرضية الدالة في الوقت نفسه مثل الحديث عن الاختيار بالبقاء في الجزائر، بينما تلح زوجته مريم على أهمية البقاء سليماً، ثم يستغرق الحوار بينهما في أعراض القضية الجوهرية (١٨٧).

أو التلازم بين وصف الطبيعة ووصف النفس ووصف التاريخ

ووصف المكان توسيعاً لمدى المنظور السردي مثل تداعي الشجن لدى مقتل صديقه الفنان يوسف (ص ٢٠).

وهذا التلازم يجعل فضاء السرد منفتحاً على عمق التجربة وهولها، ومبتعداً عن مجرد التقريرية والخطاب الأيديولوجي. ويسعف هذا الانفتاح السردي شعرنته بلغة الإيماء حيناً ولغة المباشرة حيناً آخر عندما يتداخل التأمل مع الوصف (٣٢١).

وتعني الجملة بالفرنسية توكيداً لدلالة التأمل إثر الوصف: «هذا هو الأسوأ، الحياة في ثبات يعيقك».

على أن التنوع السردي الأبرز هو التوسع في استعمال الهجانة تشظية للسرد واستغراقاً في البحث عن صوغه الخاص، فيتلاقى في السرد الحوار بالفصحى، والحوار بالعاملة، والكتابة بالفرنسية، والقصاصات من الصحف والنشرات والرسائل، والنصوص المختلفة من تعاليم الفقهاء إلى شروحهم إلى تعليمات التنظيمات الإرهابية، إلى الشعر، وهذه الهجانة تكاد تتقاسم مساحة السرد، فاحتل ذكر التوقيع بالساعة والدقيقة بالفرنسية فواتح الفصول جميعها:

القسم الأول: الوردة والسيف:

١- الساعة الرابعة و ٠ دقيقة (ص١٢).
٢- الساعة الرابعة و ١٥ دقيقة. (ص٢٢)
٣- الساعة الرابعة و ٣٠ دقيقة. (ص٣٥)
٤- الساعة الرابعة و ٤٠ دقيقة. (ص٤٤)
٥- الساعة الرابعة و ٥٠ دقيقة. (ص٥٨)
٦- الساعة الخامسة و ٠ دقيقة. (ص ٦٩)
٧- الساعة الخامسة و ١٥ دقيقة. (ص٨٠)
٨- الساعة الخامسة و ٤٠ دقيقة. (ص ٩٣)
٩- الساعة الخامسة و ٥٠ دقيقة. (ص١٠٧)
١٠- الساعة السادسة. (ص١١٩)
١١- الساعة السادسة و ١٠ دقائق. (ص١٣١)
١٢- الساعة السادسة و ٢٢ دقيقة. (ص١٤٣)
١٣- الساعة السادسة و ٢٦ دقيقة. (ص١٥١)
١٤- الساعة السادسة و ٣٩ دقيقة. (ص١٧٠)
١٥- الساعة السادسة و ٤٧ دقيقة. (ص١٨٥)

القسم الثاني: الخطوة والأصوات:

١- الساعة السابعة و ٤٠ دقيقة. (ص٢٠٢)
٢- الساعة الثامنة و ٢٦ دقيقة. (ص٢١٥)
٣- الساعة التاسعة و ١٢ دقيقة. (ص٢٣٢)
٤- الساعة العاشرة و ٥٠ دقيقة. (ص٢٤٥)
٥- الساعة الحادية عشرة و ٤٧ دقيقة. (٢٦٣)
٦- الساعة الثالثة عشرة و ٣٣ دقيقة. (ص٢٧٤)
٧- الساعة الرابعة عشرة و ١١ دقيقة. (ص٢٨٨)
٨- الساعة السادسة عشرة و ١٢ دقيقة. (ص٣٠١)
٩- الساعة السابعة عشرة و دقيقتان. (ص٣١٠)
١٠- الساعة السابعة عشرة و ٥٨ دقيقة. (ص٣٢٣)

أما الكتابة بالفرنسية، فلربما كان مفيداً، لو أوردنا ترجمتها ومواقعها، ولعل الأعرج يؤكد بهذه الهجانة في استخدام التوقيت بالفرنسية أو التكلم أو التعبير بالفرنسية في كل حين على هجانة المجتمع، إذ يعاني من تحقق هويته:

الصفحة	التعبير
١-ص١٤	اللعنة، يجب أن أنهض
٢-ص١٩	قد يكون القلق.
٣- ص٣٠	يكفي شخص واحد لتأدية هذا العمل القذر.
٤-ص٣٦	مرحباً يا أصدقاء.
٥- ص٤٠	خذ، أنها شوكولا. – أرأيت؟ ليست مسمومة.
٦- ص٤١	يا للروعة، أنا سعيد جداً يا سيدي. شكراً.
٧- ص٦٠	هم تافهون.
٨- ٧٥	عاجل.
٩- ص٨٣	البلد الأصلي.
١٠- ص ٨٦	الرحيل.
١١- ص١١٥	اسم «كنيسة الدوار القديمة».
١٢- ص ١٢١	اسم «المحطة».
١٣- ص ١٣٣	المدة. ثم التخطيط لها جيداً.
١٤- ص ١٣٥	هندسة الوجوه.
١٥- ص ١٣٧	– المعدمون.
١٦- ص ١٤٥	أصبحت ربما امرأة شابة، لا تنسى شراء حمالات صدر لها. عمتم مساء، وتصبحون على خير جميعاً.
١٧- ص١٥٧	سوف أكون اليوم أفضل دليل لك.
١٨- ص ١٦٩	دكتاتورية التفاهة.
١٩- ص ١٧٥	هكذا أفضل.
٢٠- ص١٧٧	طعم مرير
٢١- ص ١٧٨	الرحيل.
٢٢- ص١٨١	الأمير الضائع.
٢٣- ص ١٩١	أتعلم، قد يكون الخوف هو السبب في كلّ هذا. ريم فتاة رقيقة حساسة.
٢٤- ص ١٩٧	خذ حذرك يا أبي فهم خطرون جداً. اعتن بنفسك قبل كل شيء.
٢٥- ص ٢١٦	– بغباء. – يتوجب الحفاظ على الأخلاق.
٢٦- ص ٢٢٣	إنه طويل، ولكن سريع العطب لا يحتمل، الحياة وحدها قاسية جداً.
٢٧- ص ٢٢٤	أتعرف يا صديقي في هذا البلد. لقد أصبح الجميع مرضى نفسيين.
٢٨- ص ٢٤٠	أتعلم يا صديقي نحن جميعاً بحاجة للتفاهم وللتواصل لأننا بدأنا نصبح مرضى نفسيين. لقد أعادنا الخوف إلى الحالة الابتدائية. صحيح، لم نعد نتصرف إلاّ تبعاً لغرائزنا.
٢٩- ص٢٤٩	لكنني أعتقد بوجود شخص ما، هناك نقص في الخيال لدى الناشرين، لدى المفكرين.

٣٠- ص ٢٥٦ إنها سويسرا.
٣١- ص ٢٥٨ - فات الأوان.
- صندوق تجاري.
٣٢- ص ٢٦١ - يرعبني التحول إلى حيوان مطارد.
- حيوان مطارد.
٣٣- ص ٢٦٤ - الوطن، الحرية، الصباح، الأمة، مساء الجزائر.
- سلالة الأسياد.
٣٤- ص ٢٦٥ - هذا كثير. إنهم يبالغون.
- محليون
٣٥- ص ٢٦٦ إذاً ٢ بيرة و ٢ بيتزا. شكراً.
٣٦- ص ٢٦٧ هم القدماء يعودون.
٣٧- ص ٢٦٩ يؤكدون لك النجاح.
٣٨- ص٢٧٢ سوف يتم الأمر حسب اعتقادي ، بالكاد أقف على رجلي، هذه البيرة اللعينة.
٣٩- ص ٢٨٥ الطريق الرابع.
٤٠- ص ٢٩٦ هذا طبيعي.
٤١- ص ٣١٢ هذا هو الأسوأ. الحياة في ثبات يعيقك.
٤٢- ص ٣١٤ - إنه العجز، وليس شيئاً آخر.
- إنهم غير قادرين، لا يوجد صفات أخرى.
- للأسف لم يتغير شيء.
٤٣- ص٣١٨ يمنع الرمي.
٤٤- ص ٣٤٢ هذا ليس صحيحاً، لدي رغبة أنا أيضاً في البقاء للحظة معك.

وتتوزع التعابير أو الكتابة الفرنسية على أسماء أماكن وإشارات اماكن وعلامات تعامل في المؤسسات والإدارة، مثلما ترد في التأمل أو في اليقظة على سبيل النجوى أوالغضب أوالشتيمة وفي الحوار بين المثقف والآخرين، ذكوراً وإناثاً، من مختلف المستويات الاجتماعية، على أن التخاطب بالفرنسية في طبيعة الممارسة اللغوية اليومية الجزائرية، ولا يوافي هذا التقصي لتعريب هذه التعابير أو الكتابة الفرنسية أنها أصيلة أو رئيسة في تعبير الأشخاص عن أنفسهم أو عن تفكيرهم. فقد كانت العربية هي الأعمق والألصق بحاجات الممارسة اللغوية، ويلاحظ وفرة الحوار بالعامية المفصحة غالباً كمثل هذا الحوار الساخن عن تداعيات السلطة والإرهاب (ص٦٣-٦٤).

وثمة وفرة في الرسائل، وفي صفحات طويلة تدعيماً للإفصاح عن مواجهة الذات في اتصالها بمدار الحياة اليومية الفاجع، ويؤد هذه الدلالة أن الرسائل تبتعد عن العاطفية المجانية أو المكتفية بذاتها، إلى عاطفية مؤرقة بمصائب الذات العامة، كمثل الرسالتين من مريم إليه (ص٩٣-٩٥ و ص ١٧٦-١٨٣) والرسالة منه إليها (ص٢١٩-٢٣١)، ويلاحظ أن رسالتها الثانية تقع في ثماني صفحات ورسالته في ثلاث عشرة صفحة، وقد حوت الرسائل عناصر اندغامها بالتحفيز كله، منذ دلالة العنوان «الذاكرة» إلى التفاصيل الأخرى، كما في المقطع من رسالته (ص٢٢٩-٢٣٠).

أما القصاصات فهي كثيرة جداً، وتشكل تناصاً صريحاً مع دواعي التحفيز مثل الخبر عن الشروع بتطبيق النظام الاسبوعي الجديد وفق العطل الإسلامية (ص١٥)، أو خبر التعرف على أحد قاتلي المفكر بوخبزه (ص١٨)، أو خبر ذبح الشاعر الفرنسي جون سيناك (ص٤٤) أو خبر اغتيال الطالب كمال أمزال في الحي الجامعي ص(٥٨)، أو خبر تكذيب وزير الثقافة والاتصال عن توقف بث «الأذان» بعد رمضان (ص٦٩)، أو خبر اغتيال الشاعر يوسف (١٣١)، وثمة اقتطاعات نصية أخرى، مثل وصف التماثيل والصور وما هو مكتوب شارح لها (ص١٠٧-ص١١٧) أو ورقة البرنامج اليومي لالتزاماته ووعوده (ص٢٠٣-٢٠٤) أو نص صديقه يوسف الشعري (ص٢٠٩)، أو نص تعاليم البيعة ضمن الجماعات الإرهابية باسم الدين الإسلامي (ص٢٤٢-٢٤٣) أو نص الأغنية الفيروزية (ص٢٧٦-٢٧٧)... الخ.

٢-٢ التماهي السيري:

لا يفارق السرد لعبة التماهي السيري إزاء ضبط نسق التنضيد السردي، وكأن ضبط نسق التنضيد السردي، وكأن الراوي يقوم بتخييل السيرة، أو يجتهد في عملية السرد السيري، وتطول قائمة القرائن الدالة على موافاة السرد لسيرة الأعرج في تركيب الأسرة وانحدارها الريفي والطبقي وسمات تكوينه وتربيته الثقافية وتعليمه وإقامته أو انتقاله إلى الأماكن التي تعلم أو عاش أو علم فيها، وثمة تصريحات وآراء كثيرة للأعرج توافي تفكير بطل الرواية المثقف والروائي والأستاذ الجامعي فيما يخص الفجيعة بمآل الجزائر التي «كسرت وهزمت وأفرغت من مادتها الروحية»(٩)، أو أن تتطابق الممارسة اللغوية في الكتابة وفي الحياة اليومية مع الرؤية الفكرية والنظرية لمشكلة التعدد اللغوي امام ضرورة المضي في التعريب ومواجهة «الفرنسة» وتحويل الدعوة إلى الأمازيغية تطرفاً ظالماً «يريد أن يكون كياناً مستقلاً» في إطار النزوع الجائر والمرعب المدعوم بقوى خارجية لتقسيم الجزائر، ويختلف هذا كله عن الاعتراف بالخاصية اللغوية والحق بوجود كيانات لغوية (١٠)، بل أن الشجن الذاتي حول المجازر الجماعية التي ترتكب في الجزائر وإرهاب الجماعات الإسلامية في أطروحة الرواية تعاد صياغته صراحة أو إيماء في مشاركة الأعرج في ندوة «من الذي يقتل؟» الواردة في كتاب نوري الجراح (دمشق) «الفردوس الدامي: ٣١ يوماً في الجزائر» (بيروت ٢٠٠٠م)، ولا يختلف وصف السجن الاختياري في منزله مما يفضي إلى امتناع الحياة لديه والدخول في سبات الموت اليومي خوفاً من القتل المنتشر من صور العذاب الهستيري الناجمة عن إرهاب الجماعات الاسلامية في روع البطل المثقف والروائي والجامعي أيضاً، حتى لتعد بعض احاديث الأعرج في الندوة جزءاً من استرسال النجوى المرعبة لبطل الرواية، مثل قوله:

«المحيط نفسه الذي أنا فيه، الآن، وهو بالغ الجمال كما ترى، لا يبدو طبيعياً، لأنني لم أتمكن من أن أكون، هكذا، في شقة قبالة البحر مباشرة إلاّ في ظروف غير طبيعية. فعندما لم يعد حقي في الحياة طبيعياً، صار في إمكاني أن أرى البحر من هذا الموقع. ولذلك فأنا أراه من حيث لا قدرة لي على أن أتمتع بالبحر. هو على بعد خطوتين، لكن الستائر دائماً مسدلة.

منذ ثلاثة أيام وهي مسدلة، اليوم فقط رفعت الستائر. كأن العالم الخارجي هذا ليس لك، كأنك موجود فيه عن طريق الخطأ.

ولو أنني عدت إلى الشاطئ الذي ولدت فيه وعشت طفولتي، وهو شاطئ بسيط متوحش. والله إنني سوف أشعر بمتعة لا نظير لها. أحياناً أنا لا أخرج من هنا، أجلس لأيام لأن العالم المحيط بي ليس لي، ليس عالمي، وهذا أحد مصادر السخرية. نحن نسخر والناس (يقصد السلطة) يساعدوننا على ذلك. معذرة على هذا الكلام بقلب مفتوح. هنا أنا لا أستطيع أن أشعر بجمال هذا البحر وشاطئه إلاّ إذا نسيت أين أنا وفي أي ظرف أنا هنا. أنا مجبر على ممارسة عملية النسيان، لأتمكن من نيل شيء من المتعة. وهذه المسألة لا يمكن أن يوفرها لك إلاّ الليل. وترى المكان الجميل، والسفينة التي لا تقلع من سيدي فرج. إذ ذاك تشعر أن هذا البلد يجب أن يُحب. لكن يجب أن تنسى ما هو موجود في الطابق الأرضي، لأنك يجب أن تسخر مما هو موجود هناك، حتى تكون موجوداً أو حتى تستحق وجودك. وإذا كنت راغباً في الهروب، عليك أن تنتظر هبوط الليل.

هذا ليس إحساسي وحدي، نحن اثنان في هذا المخيم بسبب الظرف الاستثنائي. مرزاق بقطاش وأنا. وهو مثلي يحب البحر لكنه يملك الشعور نفسه، مع كل هذا الحب للبحر، ثم إنك تشعر بأن هذا البحر ليس لك»(١١).

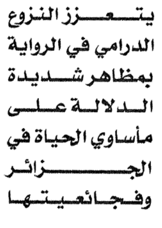
ليس المقصود من هذه الإشارات البحث عن عناصر سيرية بالقدر الذي نتأمل فيه هذا السرد المتشظي الذي يحشد فيه انكسار اللغة إلى شظايا الواقع في تخييل روائي قائم بالدرجة الأولى على التغريب بما هو كسر للإيهام من جهة، واستغراق في الكتابة الواعية بذاتها من جهة أخرى، وهذه أبرز سمات رواية النص، فليس الترجيع السيري في السرد مهماً ما لم يندرج في تشظية السرد مكوناً من مكونات المنظور السردي.

٢-٣- النزوع الدرامي:

حوّل الأعرج رواية النص إلى مبنى درامي شأن المسرحية التي تحافظ على وحدات تحقق المحاكاة، فهناك وحدة الزمان، إذ تدور الرواية في زمن محدد هو يوم من حياة مثقف جزائري داخل جحيم الحياة اليومية الوالغة في الإرهاب والقتل المجاني على أيدي أعداء الجزائر والحياة، وهناك وحدة المكان، فالمثقف يتحرك حذراً موشوماً برعبه داخل مدينة الجزائر من مسكنه المحاصر فيه إلى حيّه إلى الجامعة إلى الأماكن التي يتعامل معها مثل إقامة الأصدقاء والمعارف، إلى أماكن اللقاء والمعيشة مثل المطعم المغربي، إلى الجزائر القديمة وبحرها، حيث قام بنزهة مع ابنته ريما والأصدقاء.. الخ.

وهناك أيضاً وحدة العمل، فالنص يلتم على ما يشبه رحلة الخلاص من قاع الجحيم، على أنها رحلة الوعي الشقي بالذات العامة، ذات الجزائر الجريحة، والرواية تتناص في بنيتها الدرامية مع رواية جيمس جويس (إيرلندة) «عوليس» (١٩٩٢م) التي تدور في ١٨ ساعة، بينما تستغرق «ذاكرة الماء» ١٤ ساعة، وتغطي «عوليس» مدينة دبلن بأكملها، وتكاد «ذاكرة الماء» تتحرك على رقعة مدينة الجزائر بأكملها أيضاً. ومثلما كانت «عوليس» معنية بوحدة العمل من خلال الحركة الحرة لبطلها الذي تعلم في جامعة الحياة، وصارت الرواية مع حركة بطلها المثقف بالمعنى الأوسع كرنفالاً من «العلم والأدب واللغة والفلسفة والدين والمسرح والطب والفلك والسينما» (١٢)، فإن «ذاكرة الماء» تطواف غير حرّ لمثقف محاصر ينتهي بالتنكر لاستكمال هذا التطواف للتعرف على روح المدينة، اندغاماً ببحث الرواية الرئيس عن ذات الجزائر المهددة تحت سيف إرهاب الجماعات الإسلامية التي تتلذذ بالموت اليومي بتعبير الراوي الذي مضى بالقصد إلى مبتغاه الأسلم والأفضل للجزائر «الصلاح بالعقل وليس بالسيف» (ص٦٤).

وما دامت الجزائر غارقة في الدماء الغزيرة من «سيف» الإرهاب، وكان القسم الأول «الوردة والسيف» استتباباً لذاكرة مغسولة بدم الجزائر المراق، فإن رحلة الخلاص من جحيم الحياة اليومية في جنبات المدينة تصير إلى رصد مرعب لهذه الذات التي تتناهبها رؤى الفجيعة الكابوسية من الخوف والقلق والحذر والرعب والتنكر إلى الاختناق بصور القتل: «ثم فجأة بدأت أسخر من نفسي، وأتمرغ في داخلي، وأقهقه مثلهم من تفخيماتي التي لا معنى لها. فقد قتلت نفسي وأنا حي؟» (ص ٣٣٦-٣٣٧).



يتعزز النزوع الدرامي في «ذاكرة الماء» بمظاهر شديدة الدلالة على مأساوية الحياة في الجزائر وفجائعيتها، وكأن الرواية بتلاوينها الدرامية المختلفة مرثية للجزائر ومصائرها القيمية الحقة في رحلة الموت المنتشر. وقد بدأت الرواية بما يشبه التقديم في المآسي الإغريقية «البرولوج» في نبوءة العرافة لأمه عندما كانت حاملاً به حول ما سيكون وكان:

«اسمعي يا لالّة مولاتي. بطنك حمل ثلاث صبيات، تلاحقن الواحدة بعد الأخرى. قبل أن يكون رابعك صبياً. خامسك، أبشرك، سيكون صبياً جميلاً، يعشق حروف الله والكلمات وتربة الأولياء الصالحين. سميه باسمهم حتى لا يسرقوه منك مبكراً. تصدقي كثيراً وإلاّ سيموت بالحديد.

أي حديد؟؟

قالت أمي.

سكين. رصاصة. سيارة. طائرة.

ضحكت أمي وقتها كثيراً، وعندما كبرتُ قصت عليّ تفاصيل الضحكة.

– مجنونة العرافة. الرصاص انتهى مع الثورة. الطائرة بعيدة عنّا وهي للذين يعرفونها ويملكون خير الدنيا. والسكين للجزارين. وأنتَ هو أنتَ، جميل كالنوار وطويل كالنخلة.

وها هو الزمن الميت يعود، ويمتلئ رأسي بالسكاكين والرصاص والطائرات التي أركبها مجبراً، والحديد الذي

أصبح حقيقة قائمة تملأ الدماغ» (ص١٢-١٣).

ثم تتوالى عمليات اندغام الذات الفردية المطاردة في فجائعية الذات العامة، الجزائر المعاصرة بإرهاب الجماعات الإسلامية وتواطؤ النظام الجزائري مع القتلة في الصمت وما يشبهه، مما تتفنن الرواية في هجائه، ويتبدى تصوير الفجائعية في أساليب متعددة، أذكر منها الحنين المقيم إلى صورة الجزائر الحضارية، داخل نسيج الرواية كله. كقوله:

«- أنا أخفقت مع نفسي. كل شيء ينهار. حتى أبسط الخطابات صرنا نشكك فيها. مراجعنا انكسرت. ضخمناها حتى صدقنا أنها كل شيء في هذه الدنيا. وها هي الدنيا تضحك علينا. ماذا بقي من الاشتراكية؟ من العروبة؟ من الثورة؟ من المستقبل؟ من السعادة؟ الوطنية؟..

- داخل الدائرة المغلقة لا نرى إلاّ الانغلاق لأننا نظل، شئنا أم أبينا، نفكر داخل هذه الدائرة. لكن عندما نبتعد قليلاً، نحتفظ بالمسافة الفاصلة بيننا وبين محيطنا سنكتشف الأشياء بشكل آخر، وربما أكثر رزانة، وأكثر موضوعية.

- ومع ذلك ما زلتُ آمل، حتى لا أموت مختنقاً. آمل حتى ولو كان ذلك داخل المأساة اليومية والكذب الكثير. أصر أن نحافظ على هذا الحد الأدنى من التوازن من أجلنا ومن أجل الأطفال، عائلات كثيرة ا نكسرت وسط هذا التآكل الرخيص» (ص٨٤-٨٥).

وتترافق صور الحنين مع صور الرثاء الموجع للذات حيث طقوس انتظار الموت في كل لحظة:

«-الآن تبدأ طقوس اخرى. طقوس الوصول!

الوصول إلى أين؟ إلى جهنم أم إلى الجنة؟ أية جنة وسط فراغ لملم فيه البحر حوائجه، وهاجر على متن أول موجة هاربة. لا.. لا.. لم يعد شيء يخيف حقيقة سوى موت الغفلة، قتلة الظهر، الخديعة، الطعنة التي رسمت بقعتها على ظهري حتى صرتُ أتحسسها يومياً، كلما خرجت أو دخلت، أحس بالدقة مسار شفرة السكين وهي تفتح طريقها بين عظام الظهر، لتثقب القلب، وتخرج من الجهة الأخرى، تحت حلمة الصدر. أعرف صوتها وهي تحدث خشخشتها داخل اللحم والأعصاب والعظام الرخوة التي تقاوم عبثاً مرورها، أعرف رائحتها التي يختلط فيها الدم والحيض والنباتات البرية، والعرق الذي ينزف شيئاً فشيئاً من جروح محسوسة وغير مرئية.

- الآن يبدأ طقس آخر قبل الاندفان داخل قبر اسمه البيت» (٣٢٣).

أما الصور الأبرز فهي صور الانتقاد اللاذع والهجاء المقذع والتهكم المؤسسي والدعابة المريرة من مسببي هذه الفجائعية لدى تشريحه للسلطة وللجماعات الإسلامية وللتاريخ السياسي القريب والبعيد.

توغل «ذاكرة الماء» في اشتغالها السردي ما بعد الحداثي نموذجاً لرواية النص، ولا سيما سعي مؤلفها على انتظامها في الكتابة الواعية بذاتها وهي تتخلق في نوعها الخاص، وتوائم بين مستويات سردية ولغوية متعددة تعبيراً عن فجائعية الذات القومية في الجزائر.

تترافق في الرواية صور الحنين مع صور الرثاء الموجع للذات حيث طقوس انتظار الموت في كل لحظة

الهوامش والإحالات:

١- الأعرج، واسيني: «وقع الأحذية الخشنة» - دار الحداثة - بيروت ١٩٨١م - ص٩.

٢- المصدر نفسه - ص١١١.

٣- الأعرج، واسيني: نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري» - دار الحداثة - بيروت ١٩٨٣م - ص ص ٥-٦.

٤- المصدر نفسه، ص ٢٢١-٢٢٢.

٥- الخراط ، أدوار: «مهاجمة المستحيل: مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة» - منشورات دار المدى للثقافة والنشر - دمشق - ص ٢٩-٣٠.

٦- «الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية» - دار الآداب - بيروت ١٩٩٣م - ص٢١.

٧- يذكر محسن حاكم الموسوي (العراق) في كتابه «ثارات شهرزاد: فن السرد العربي الحديث» (دار الآداب - بيروت ١٩٩٣م) أحد الكتب في سياق هذا المصطلح، وهو كتاب باتريشياواف: «رواية النص: نظرية الرواية الواعية بذاتها وتطبيقاتها» - لندن ١٩٨٤م - انظر الصفحات ١٧٣-٢٠٣.

٨- الأعرج، و اسيني: «رمل الماية - فاجعة الليل السابعة بعد الألف». دار كنعان للدراسات والنشر - دمشق ١٩٩٣ - ص ص ٤٢١-٤٢٢.

٩- الأعرج، واسيني: «ذاكرة الماء - محنة الجنون العاري - منشورات الجمل، كولونيا - المانيا ١٩٩٧م. وسنقتصر في الشواهد التالية على رقم الصفحة في آخر الشاهد.

١٠- انظر على سبيل المثال حوار الروائي الجزائر واسيني الأعرج لـ «المستقبل»: «الجزائر التي كانت تتوافر على إمكانات ثقافية استثنائية كسرت وهزمت وأفرغت من مادتها الروحية» (حاوره في دمشق علي العقباني) في جريدة «المستقبل» (بيروت) - ٢٠٠١/٤/٣٠ ص ١٨.

١١- أنظر على سبيل المثال حوار الروائي الجزائري الدكتور واسيني الأعرج لمجلة «الحوادث»: «لا بد من الاعتراف بـ «كيانات لغوية» في الجزائر هي العربية والأمازيغية والفرنسية» (أجراه جهاد فاضل) في مجلة «الحوادث» (بيروت» ٢٠٠١/٨/٢٤م ص ٥٤-٥٥.

١٢- الجراح، نوري: « الفردوس الدامي - ٣١ يوماً في الجزائر» - رياض الريس للكتب والنشر - بيروت ٢٠٠٠ ص ١٨٤.

١٣- انظر: جويس، جيمس: «عوليس» (ترجمة د. طه محمود طه) - الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - الطبعة ٢-١٩٩٤م - ص ٥-٦.

مغامرات الفوز وبؤس النتيجة

جمال ناجي

حين تنشب معركة عسكرية بين جيشين، فإن النصر قد يعني النهاية للطرف الخاسر الذي تسود الحياة في عينيه، وتتحول إلى مبعث للندم والأسى، هذا إذا قيض له أن يستمر في شوطه مع البقاء.

وقديما كان المنتصرون في ألعاب المصارعة التي تقام على حلبات المدارج بحضور علية القوم، لا يتوقفون عن صراعاتهم الوحشية " الممتعة " إلا حين يجهز المنتصر على خصمه، إذ أن المعادلة لم تكن قابلة للقراءة إلا في سياق الفوز أو الموت !

كانت تلك الألعاب المميتة تترجم بأمانة، بدائية الإنسان وحيوانيته وساديته وعسكريتاريته العقلية التي كانت تلح عليه، في غابر العصور، بضرورة الإستيلاء على كل ما يقع تحت يديه من ممتلكات تخص المهزومين، بما في ذلك النساء والغلمان والخيول...

كان للإنتصار العسكري معنى امتلاك الآخرين وسحقهم وإذلالهم إذا تسنى لهم العيش، وكان للهزيمة فعل الكارثة التي قد تعني انسحاب المهزومين من الحياة أو انتهاء العالم بالنسبة لهم.

ربما من هنا اكتسب الفوز " المعاصر" كل هذه الاهمية التي تداخلت بسخف في خلايا الدماغ البشري منذ ما قبل التاريخ، وتوارثتها الأجيال ونسختها بتعسف لتسقطها على النشاطات الأكثر خصوبة وتحضرا في الحياة البشرية، دون أن تجري عليها أي تعديل أو تهذيب جوهري يقربها من مساحات حاضرنا الذي لا يكف عن ادعاء التطور والتقدم، وهنا المشكلة.

فحين يتابع الناس وقائع مباراة أو مسابقة أو مهرجان غنائي، فإنهم ينتظرون بفارغ الصبر لحظة انتهائها، وتتسارع دقات قلوبهم كلما اقترب إعلان النتيجة التي ستحدد من الفائز، وينسون تحت وطأة استبداد النتيجة كل ما قدمه المشاركون والمشاركات من أغنيات أو رقصات أو عروض فنية أو رياضية تفوق في أهميتها وروعتها بؤس النتيجة التي لا تعني سوى انتهاء شوط المتعة، أما مشاعر الإبتهاج والسخط والحزن فهي التي تتقافز في أعماقهم و تتسيد ملامحهم التي تكاد تنطق : المهم هو النتيجة.

ومع أن الفوز مختلف عن الإنتصار، إلا أننا نصر على الخلط بينهما واعتبارهما وجهين لمحصلة واحدة، دون أن ننتبه إلى أننا بهذا نضفي على الفوز صلف الإنتصار وغطرسته، ونخلع على الخسارة بؤس الحداد والإنكسار، حتى لو كانت تلك الخسارة بمستوى مباراة شطرنج، مع أن الأمر مختلف حين يتعلق بالرياضة والفن، ومرتبط بأبعاد تتصل بالإبداع وتنمية المهارات وتقريب الشعوب من بعضها عن طريق التنافس الذي لم يحظ - فيما يبدو - بالإعتراف الكامل، بسبب استحكام نزعة النصر والهزيمة، تلك التي تحولت بمرور الدهور والقرون إلى واحدة من ممتلكات العقل الإنساني التي تتناسخ وتستيقظ كلما سمع الناس بمسابقة أو مباراة، بل ربما كانت تلك النزعة غريزة غير مكتشفة بسبب انشغال علماء النفس بغرائز الأمومة والجنس والخوف... وإلا، كيف يمكننا تفسير اللهفة التي تنتابنا حين نسمع بانتهاء مباراة أو مسابقة دون أن نشاهد أيا من عروضها التي تتكثف فيها قيم الأداء ومعاني الإبداع ؟ ولماذا نكتفي بسؤال النتيجة التي تفرحنا أو تحزننا، دون أن يخطر لنا أن متعة المشاهدة والإستماع هي التي تعنينا أكثر مما ينطوي عليه الفوز من معاني مقامرة تكون الفنون والرياضات أولى ضحاياها ؟

لغة الحياة وحياة اللغة في "البق والقرصان" للروائي الجزائري المهاجر عمارة لخوص

كمال الرياحي - تونس

«لم يعد من الممكن إطلاقا أن نتصور الأدب بمثابة فن قادر أن يستغني عن أية علاقة باللغة».

(رولان بارث)

عمارة لخوص صوت من الأصوات الروائية التسعينية الواعدة التي ظهرت في الجزائر والتي تبشّر بمستقبل جديد للرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية، وتمثل روايته البكر "البق والقرصان" الصادرة في إيطاليا سنة ١٩٩٩ باللغتين العربية والإيطالية نصّا مهمّا أمكن له أن ينتزع شرعيّته الروائية من خلال ما حمّله به صاحبه من تنوّع أسلوبي واشتغال على اللغة وحفر في أعماق الشخصية الرّوائية والتفاتة ناقدة إلى قضايا الراهن الجزائري الدموي دون إسراف ودون أن تتحوّل فصول روايته إلى محاضر شرطة وجرد لجرائم الإرهاب كما لاحظنا في أعمال روائية أخرى استسهل أصحابها الكتابة الرّوائية وظنوا أن مجرّد سرد المحنة يكفي وحده لبناء نص روائي فلم ينتجوا غير مسوخ سرديّة ونصوص خنثى تستعصي على التجنيس لا لجودتها بل لضحالتها. فكلّما توجهت نحو جنس أدبي إلاّ وتبرّأ منها، فظلّت مجرّد خربشات حبرية ساذجة وسجلاّت أمنية غير متقنة.

تنهض الرواية عند عمارة لخوص كما لاحظنا في روايتيه "البق و القرصان" و"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك ؟". على استراتيجيات فنيّة وكفاءات ومعارف ومغامرة أسلوبية شجاعة ولا تنهض على احتلاب محنة الإنسان الجزائري والتمعّش من أحزانه ودمه النازف على جدران التعصّب والتطرّف، ورغم ذلك فإنّ رواية عمارة لخوص لا تتملّص من وظيفتها النقدية الاجتماعية ولا تتبرّأ من زمن كتابتها بل هي كتابة عمق وكتابة ترمي بنفسها في قلب الأزقة والأحياء الشعبية فتنقل معاناة تلك الطبقات المسحوقة وأحلامها الصغيرة المستحيلة. لكنها مع ذلك رواية تحصّن نفسها بما يقيها خطر السقوط في الكتابة الظرفية أو "الاستعجالية" كما يسمّيها الرّوائي الجزائري الحبيب السّائح.

وأهمّ تلك الرهانات السردية التي شغلت الروائي في نصّه البكر "البق والقرصان" : اللغة، فكأنّنا بالرواية إجابة عن سؤال عصيّ أرّق الكاتب : بأي لغة أكتب روايتي؟ سنحاول في هذه القراءة تقصّي بعض تمظهرات تلك اللغة وألوانها وطرق اشتغالها ومدى مساهمتها في تشكيل جمالية النص الروائي.



١. العامية او العربية الجزائرية :

تكتسح العامية الجزائرية النص الروائي بشكل واضح، فتخترق حواره مثلما تخترق جسمه السردي. ولا بدّ في البداية أن نستبعد مسألة مهمة وهي عجز الرّوائي عن الكتابة بالفصحى لأنّه أثبت في روايته الثانية أنّه بإمكانه أن يكتب رواية خالية من أيّ عبارة عامية. ومن ثمّ يتّضح لنا أن عمارة لخوص تعمّد استعمال العامية الجزائرية لأغراض فنيّة وإيديولوجية سنحاول أن نتحسّسها في هذا القسم من القراءة.

يشترك عمارة لخوص مع واسيني الأعرج في النظر إلى اللغة بصفتها كائنا حيّا. فيقول في أحد مقالاته الفكرية "اللغة كائن حي، يتأثر ويؤثّر في الفضاء الذي يحيط به ويستند إلى منظومة فكرية وشبكة علاقات اجتماعية" (١). ويقف في ذات المقال رافضا استعمال مصطلح الدارجة معتبرا ذلك المصطلح ذا حمولة إيديولوجية فيقول : "إنه مصطلح إيديولوجي (الدارجة) هدفه إقصاء اللسان من فضاء التعبير، وتهميش الناطقين به وإرغامهم على السكوت،

لذلك نفضّل استعمال مصطلحات مثل العربية المصرية والعربية الجزائرية والعربية السورية... إلخ"(٢). ويبدي عمارة لخوص في المقال إعجابه الشديد بالعربية المصرية التي استطاعت أن تكون لغة المتديّن والفاسق ولغة الرفيع والوضيع ولغة السياسي والفلاح ولغة الجاهل والأديب.

ومن ثمّ ينطلق الرّوائي عمارة لخوص في استعماله للهجة الجزائرية من قناعة فكرية ترى ان رفضها يعتبر عملية إقصاء أيديولوجية. والحق أن فكرة عمارة لخوص لها ما يسندها في أدبيات الرواية فميخائيل باختين يرى في التنوّع اللساني واللهجي سمة العمل الرّوائي وعلامة دالّة عليه، فالرواية هي التنوّع الاجتماعي للغات، وأحيانا للغات والأصوات الفردية، تنوعا منظما أدبيا. وتفضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية، وتلفّظ متصنّع عند جماعة ما. ورطنات مهنية، ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال والأعمار، والمدارس والسلطات، والنوادي والموضات العابرة" (٣).

ويذهب باختين إلى أنّ اللغة الوحيدة التي تشبه "لغة الآلهة" هي لغة الشاعر لا لغة الرّوائي لأنّ الشاعر لا يحتاج لغة غيره بما أنّ نصّه أصلا نصّ مونولوجي بينما لغة الرّوائي لغة حوارية عليه أن "يستقبل داخل عمله الأدبي التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، بدون أن يضعف عمله من جرّاء ذلك بل إنه يصير أكثر عمقا" (٤).

إنّ المتأمّل في رواية "البق والقرصان" يلاحظ أن مقولة صعوبة اللهجة الجزائرية على المتلقي العربي مسألة مغلوطة تماما، إنما مرجعها إلى ذهنية إيديولوجية بقيت أسيرة ثقافة "المركز والمحيط" وما الصعوبة الآنية التي قد تعترض القارئ إلا نتاجا لطغيان اللهجة المصرية على بقية اللهجات العربية بفضل تفوقها الفني في مستوى صناعة الأفلام والمسلسلات والبرامج التلفزية، وقد أثبتت لهجات عربية أخرى اليوم، بفضل ثورة الاتصالات الرقمية، أن بإمكانها الوصول إلى المتلقي العربي لو أعطيت فرصة التواجد إعلاميا ونمثل لذلك باللهجات السورية والأردنية والعراقية والخليجية التي تقبّلها المتلقّي العربي والمغاربي تحديدا دون عناء بعدما عُرضت بعض مسلسلات وأفلام وأغاني تلك الأقطار على الفضائيات.

إنّ العربية الجزائرية في "البق والقرصان" لهجة سلسة لا تمثّل عرقلا أمام المتلقّي لمتابعة قراءة النص، فلا اعتقد ان عبارات من نحو "علاش" و"كيفاش" و"واشي" و"يا وخذي" و"ما عليش" و "ولفي"... ستحول دون سيولة التلقي بقدر ما تجذّر العمل الروائي في بيئته وتعطيه عبقه الخاص، خاصة أن أصل تلك العبارات عربي، ولا أعلم إن كان المتلقّي سيصدّق مليكة البلوندا فتاة المبغى إن تحدّثت بلغة عربية قحة وهي تشتكي "علاش يا ربّي ؟ واش عملت حتى ترفض توبتي ؟ الجميع يحتقرني، أنا خْماج، خْمَاجْ، خْمَاجْ ؟ حتى عزرائيل تعفّف من روحي المتعفنة، واش نعمل ؟" (ص ٣٠).

إن اللهجة المحلية من شأنها أن تكشف عن هوية متكلّمها ومستواه الطبقي الاجتماعي ومستواه الثقافي.

ونلتقي بـ"المحكية المحلية" في مستوى المتناصات الغنائية التي أثث بها عمارة لخوص نصّه الروائي و نمثل لذلك بهذه المقاطع :

ج١ : "... عليك بالهنا والضمان / والضمان / ما بقيت نديرك في بالي / في بالي / ما بقيت ندير فيك الأمان / الأمان / يا اللي ظنيتك غزالي / عاهدت نفسي في هذا الزمان / وعظمت الله العالي / ما توجدي حتى إنسان يشبهني ويكون بحالي / ولو تقطعي بحور ووديان / ما بقيتش تشوفي خيالي..." (ص ١٤).

ج٢ : "... نهواك / ومازلت نهواك / نهواك نهواك / والحب يقوى / والحب يقوى حتى يوم القيامة / أنا عندي قلب / بعدك ما بقلوش يحب / غيرك ما نديرو في بالي / ما بقيتش نحب / يا قلبي ما بقالك تقرب / يا اللي ظنيتك غزالي / تعيا وتتعب / لا لا لا لا لا..." (ص ٦٤)

فماذا يفعل الرّوائي بهذه المقاطع الغنائية ؟ هل يترجمها إلى العربية لكي يُرضي العرب العاربة وورثة سيبويه ؟!!

إنّ الرواية لا تتردّد في أن توظف كل أنواع الخطابات بما في ذلك الأغنية الشعبية وتسمح "بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء كانت أدبية (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية...) أو خارج-أدبية (دراسات عن السلوكيات، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية، إلخ) (٥).

والرّواية عندما توظّف الأغنية الشعبية توجّه عملية التلقّي إلى ذاكرة بعينها فنحن على حدّ عبارة الروائي عمارة لخوص "لا نملك ذاكرة جماعية واحدة بل إن ذاكرتنا كخريطة العالم العربي مليئة بالحدود والتأشيرات"(٦). لذلك تشاهد احتفالات شعب عربي ومهرجاناته في الوقت الذي يمكنك أن تشاهد فيه مجزرة شعب عربي آخر. ومن ثمّ فمسألة الهوية كما يراها لخوص مسألة نسبية إن لم نقل ثقافة وهم أو "لعبة وهم".

٢. لغة الأرقام والأعداد :

«الأرقام العددية (...) جزء من النظام العلامي المكتوب الذي توخاه الإنسان في تدوين اللغة وإن لم تكن جزءا عضويا في جهازه اللغوي ولم يكن لها بالتالي ما للحروف من تأثير في نظام التواصل ونسق التخاطب». (د. عبد السلام المسدّي)

ما وراء اللغة.

يبدو الحديث عن الأرقام والأعداد في نصّ سردي أمرا غريبا بحكم أن النصّ السردي يقوم أساسا على لغة الحرف، غير أن العودة إلى مفهوم "الحوارية" الباختيني الذي يربط الجنس الروائي بطبقات الكلام وتنوّعه في المجتمع، يصبح السؤال عن حضور الأرقام أمرا مشروعا إذ ترشح الحياة اليومية بها مما حوّلها في هذا الزمن المعلوماتي إلى فضاء مشفّر رقميا.

لقد تضافرت الثورة المعلوماتية والاتصالية مع التفكير المادي واستفحال ثقافة السوق لتؤسس حياة يومية جديدة نطلق عليها بقليل من المجاز عبارة "حياة رقميّة".

استعمال الروائي للهجة الجزائرية ينطلق من قناعة فكرية ترى ان رفضها يعتبر عملية اقصاء ايديولوجية

والحق أن العودة إلى الرّواية بصفتها جنسا أدبيا زمنيا يجعل حضور الرقم فيها يكتسب مشروعية أخرى، فالرّواية "تعارض الفنون المكانية كالرسم والنحت وتعدّ قبل كل شيء فنا زمنيا مثل الموسيقى تماما"(٧) ومثل السينما، فنا زمنيا خالصا والزمن لا يقاس إلا رقميا.

ويبدو أن عمارة لخوص كان شديد الوعي بخطورة الرقم في تشكيل الخطاب اليومي، الاجتماعي، من جهة وتشكيل النسيج الروائي من جهة ثانية، إذ نهضت لغة الأرقام في "البق والقرصان" أحد المميّزات الخاصة للرّواية، فلم يتردّد في إثبات ما يناهز عن المائة رقم وعدد في نصّه وخيّر أن يرسمها رقميا لا حرفيا وهذا ما يدفعنا إلى تلقيها بصفتها ظاهرة فنيّة واستراتيجية كتابة.

وتتوزّع تلك الأرقام والأعداد على كامل النص الروائي الذي تحول أحيانا إلى مغازة كبرى تتدلى من جوانبها بطاقات الأسعار. فالحذاء بـ"٢٥٠٠ دينار" والسروال بـ"١٢٠٠ دينار" والموز بـ"٢٠٠ دينار" والحلوى بـ١٢٠ دينار وزجاجة الريكار بـ٩٠٠ دينار والبارابول بـ٢٥٠٠ دينار والكومبيوتر بـ٢٥ مليون والطابع البريدي لأنقلترا بـ٧ دنانير ولسويسرا بـ٣ دنانير...

تعكس هذه الأرقام والأعداد والأثمان الصورة الاقتصادية للإنسان الجزائري الذي يركض وراء حاجاته اليومية التي تحوّلت إلى مجموعة من الأرقام حال بينه وبين تلبيتها واقع الإفلاس والبطالة والأجر الزهيد في أحسن الأحوال.

لقد تحوّلت تلك الأرقام إلى محفّزات للحركة، فالشخصية الروائية تحتاج رقما لتشرب الخمرة وتحتاج رقما لترسل رسالة وتحتاج رقما لتشاهد القنوات الفضائية وتحتاج رقما لدخول المبغى حتى تحوّلت بدورها إلى رقم متغيّر أوتوماتيكيا مع كل رغبة وكل حاجة.

كما تبدو الأرقام، أحيانا، في لبوس الحلم، مثل حلم حسينو الـPirate الشخصية الرئيسية بالفوز في اللوطو حتى أصبحت حياته رهينة رقم: "خبطة واحدة في اللوطو تكفي وزيادة، تلزمني ٦ أرقام صحيحة بين عشية وضحاها أخرج من الغرقة كما تخرج الروح من البدن المعلول، خروجا بلا رجوع" (ص ٧)

إن حالة اليأس التي استفحلت بالإنسان الجزائري. والعربي عموما. جعلته أسير الأحلام، أحلام الفوز باللوطو بعد أن فشل في تحقيق حاجاته نتيجة إخفاقات الإدارة السياسية في الخروج من الأزمات الاقتصادية من ناحية ومساهمتها في مزيد ترديّها بالنهب والسرقة والرشوة من ناحية أخرى لذلك انفتحت رواية لخوص على كل الآفات الاجتماعية التي يتخبّط فيها الإنسان والمكان: المرض، البطالة، الرشوة، العجز، الاختلاس...

« لخوص » كان شديد الوعي بخطورة الرقم في تشكيل الخطاب اليومي الاجتماعي

تذكّرنا بعض أجواء رواية عمارة لخوص، برواية التونسي حسن بن عثمان "بروموسبور" (القواعد الخمس للفوز بالرهان الرياضي) والتي يظهر فيها عبّاس (الشخصية الرئيسية) يتوعّد أقرباءه بالانتقام منهم إذا ما فاز بالرهان الرياضي ويقرن بن عثمان بوضوح تعاطي هذا الرهان بمسألة تعجيل الموت حين يقول الرّاوي: "من المفارقات الغريبة أن عبّاس حين تبنّى فلسفة تعجيل الموت صار شغوفا بتعاطي الرهان الرياضي على مقابلات كرة القدم، التي تعقد دوريا، كل أسبوع وتسمى "بروموسبور" "(٨).

إنّ ارتباط الإنسان بالقمار والرهان يشي بأنه انسحب من الحياة السويّة التي يؤثثها الفعل والإرادة ليدخل مثل حسينو الـP... rate في منطق اللامعنى واللاجدوى في مجتمع عاطل وتزداد أزمة حسينو حين يعلم أنه مهدّد بفقدان وظيفته في La grande poste ومن ثم تحول الرهان على الوهم والاستقالة من الحياة الرهان الوحيد، فالمجتمع يعلن إفلاسه بـ"تفريخه" للملتحين و"المزطولين" والإرهابيين والشاذين. وتعلن الإدارات والمصانع إفلاسها بتسريح عمّالها، لتنهض أرقام اللوطو السحرية المنقذ الوحيد للإنسان في مجتمع يرزح تحت فساد النظام والإدارة.

أمّا التمظهر الثالث للغة الأرقام والأعداد فيبدو في تلك العمليات الرياضية التي احتضنها النص الروائي، حيث أقحم عمارة لخوص في روايته مجموعة من عمليات الضرب والقسمة كنّا نحسب أن ليس لها مكان إلاّ في مؤلفات الرياضيات والهندسة، غير أننا بعد أن أمعنّا النظر فيها وجدناها تخترق حياة الشخصية الروائية في كل تفاصيلها، إذ حددت تلك العمليات الحسابية علاقات حسينو الـ Pirate بالله وبالعائلة وبالمكان وبنفسه وعمره، فعندما كان حسينو يركب التاكسي متّجها إلى مليكة البلوندا: فتاة المبغى، تدخّل المتلحي، الذي يركب معه السيارة، متحدّثا عن عقوبة الزاني قائلا: "الزانية والزاني يجلد كل منهما مائة جلدة..." (ص١٦).

حوّل حسينو بسرعة. قول المتلحي إلى عملية حسابية ساخرة: " لم يكتف بشتمي ولعني، الآن يحاول ببرودة قتلي جلدا. مائة جلدة للمرة الواحدة، هذا كثير... كثير جدا. أشحال من مرة ضاجعت مليكة البلوندا ؟ العملية بسيطة جدا، أربع مرات في الشهر ٤ - ١٢ - ١٠٠ جلدة سنويا. الحصيلة ثقيلة جدًا. هل سيتحمّل جسمي الهزيل كل هذا الجلد ؟ الفاتورة غالية جدا" (ص ص ١٦-١٧).

ويختلق حسينو الخلاص بالسرعة نفسها، وبعملية رياضية افتراضية "ولكن، واش هذا (...) ؟ يوم الحساب لم يحن بعد، القيامة لم تقم" (ص ١٧).

لقد استحال الخطاب الديني والعقاب الإلهي إلى رقم، وإن كان يوم القيامة فعلا يوما رقميا بامتياز حتى سُمّي بـ"يوم الحساب"، أليس في ذلك اليوم ستجرى أكبر عمليات الحساب الممكنة (جمع وطرح وقسمة...) و"من عمل مثقال ذرة خيرا يره ومن عمل مثقال ذرة شرا يره".

أمّا عملية القسمة التي خمّنها حسينو الـ Pirate حول منابه في بيت العائلة فتبدو عملية حسابية ساخرة وخاسرة مثل الأولى: "غرفة نوم ثلاث أمتار - مترين، مطبخ مترين - مترين، مرحاض متر - متر. هذا البيت بحجم القبر وليس ملكي الخاص، على افتراض أن أخواتي البنات فريدة ونعيمة وفتحية سيتنازلن على نصيبهن في التركة، فإنّ مساحة البيت ستقسم على خمسة، ١١ متر مربع ÷ ٥ عندئذ سيكون نصيبي مترين وعشرين سنتمتر" (ص ٦٨).

كشفت عملية القسمة هذه عن حالة

الاختناق التي تعيشها الشخصية الروائية فالفضاء الذي تمتلكه، فعلا، في الدنيا لا يختلف عن فضاء الآخرة. كلاهما قبر ومن ثم فهي تعيش آخرتها في دنياها".

أما العملية الحسابية الثالثة فهي أكثر العمليات درامية ويتمثل موضوعها في برنامج إعالة الأم كما خطط له سليمان شقيق حسينو "قدّم سليمان اقتراحه، التكفل بالعجوز بالتتابع ١٢ شهرا تقسّم على ثمانية، ٣٦٥ ÷ ٨ عمله كمحاسب في السونطراك مكّنه من إجراء القسمة بسرعة فائقة، وقال "كل واحد يتكفّل بالعجوز ٤٥ يوما في السنة حتى..." (ص ٤١).

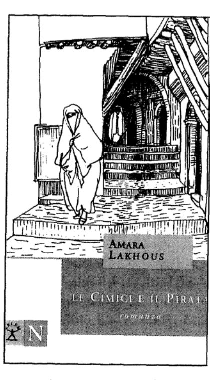
فضحت هذه العملية مدى تغلغل التفكير الرقمي المادي في بنية المجتمع الجزائري حتى مسّ العلاقات الأكثر حميمية، العلاقات الأسرية، وتزيد زلّة اللسان "حتى..." من تعميق الشرخ الذي أصاب العلاقات الدموية، فكأننا بالابن سليمان ينتظر موت أمه مريضة السكر وضغط الدم والروماتيزم ليتخلّص من عبء ثقيل، وهو الأمر الذي جعله يراجع القسمة من جديد "١٢ شهرا ÷ ٦".

هكذا تكون الأرقام قد أجهزت على بنية المجتمع و على أدق تفاصيله لتجعله مجتمعا رقميا، تجاريا، انتهازيا، وأفرغته من مضامينه الروحية والعقدية والحضارية لتحوّله إلى تجمّعات وحشيّة بدائية تركض وراء الخبز المدعّم والتناسل المرضي، وهذه في الحقيقة ليست صورة المجتمع الجزائري فقط بل هي صورة نموذجية للمجتمعات العربية مشرقا ومغربا، تلك المجتمعات التي استقالت من الفعل الحضاري المنتج وانقلبت إلى مجتمعات استهلاكية تنخرها الأميّة وتعيش على حافة الدنيا تمخّخ ذاكرتها الخاوية.

يختم عمارة لخوص عملياته الحسابية بعملية العمر المسكوب في طوابير الانتظار، عمر بلا معنى ولا طعم : "أنت وحيد يا مسكين، وحيد كالميت في القبر، فلتبدأ رحلتك مع الدموع، الدموع وفيّة لأمثالك التعساء، عشت في هذا العالم... في هذه الدنيا أربعين عام ! أربعون عام ! اشحال من شهر ؟ ٤٠ - ١٢. احسب يا حسينو احسب، ٤٨٠ شهر، اشحال من يوم ؟ اشحال من أسبوع ؟ اشحال من ساعة ؟ اشحال من دقيقة ؟ اشحال من ثانية ؟ لا أقوى على الحساب (...) أريد أن أرقد، النوم هو الدواء" (ص ١٠٨).

هكذا تلتفّ الرواية على نفسها لتعود إلى الفجيعة الأولى، بلوغ حسينو الـPirate سن الأربعين وهو بعد يتقلّب في عزوبيته وفقره ومهدّد بالطرد، وحيدا يتدلّى في عزلته المميتة، وكوابيسه المرعبة.

ولا يفوتنا، هنا، أن نذكّر برواية "معركة الزقاق"(٩) لرشيد بوجدرة الذي أقحم فيها جملة من المعادلات الرياضية



الصعبة التي بقيت عند عدد كبير من النقّاد مجرد طلاسم لم يتمكّنوا من فكّها.

في حين أن ما وظّفه عمارة لخوص يبدو جزءا مهمّا من نسيج النص ويمكن فكّ شفرته وكشف دلالته دون أن يكون المتلقّي في حاجة إلى معارف رياضية معقّدة، لأنّ الروائي إنما كان يتقرّب باستدعائه تلك العمليات الرياضية، من حركة المجتمع وأنماط تفكير الأفراد داخله إذ "في الرواية - كما يقول باختين - الإنسان هو أساسا، إنسان يتكلّم، والرواية بحاجة إلى متكلّمين يحملون إليها خطابها الإيديولوجي الأصيل، ولغتها الخاصة"(١٠) لذلك فهي لا تتردد في تشكيل نسيجها من "كرنفالية" الشارع مثلما لا تتردّد في الاستحواذ على خطابات الأجناس الأدبية الأخرى وعلى لغات العلوم الصحيحة.

٣.١ الأجنبي والهجين :

تباغتنا ثنائية اللسان في "البق والقرصان" ونحن بعد على عتبات النص، فبينما كتب على الغلاف الأوّل اسم الكاتب وعنوان النص وجنسه الأدبي بلغة عربية "عمارة لخوص، البق والقرصان، رواية" يقدّم لنا وجه الغلاف الثاني مادّة الغلاف الأوّل باللغة الإيطالية "-Amara Lak L ...E ...MC...hous .LE C RATA.Romanzo " ...P وما إن نفتح الكتاب حتى تأتينا المفاجأة الثانية، حيث احتوى الكتاب على النص العربي وترجمته الإيطالية معًا في طبعته الأولى.

إنّ طباعة نص واحد في لغتين يطرح عدة أسئلة منها : كيف سينظر المتلقي الإيطالي الذي لا يتقن العربية إلى النص العربي ؟ وكيف سينظر المتلقّي العربي الجاهل بخصائص اللغة الإيطالية إلى الترجمة الإيطالية للنص ؟ ومن جهة أخرى، كيف سيتعامل الإيطالي العارف باللغة العربية مع الترجمة الإيطالية والعكس صحيح ؟!!

نعتقد أنّ الصنف الأول أو أحادي اللغة الإيطالي أو العربي سينظر إلى النص الآخر بصفته رموزا لسانية جوفاء أو أيقونة مبهمة ومع ذلك ففي المسألة شيء من الفائدة والمعرفة بشكل اللغة وهندستها وإن كانت الدرجة الصفر للمعرفة.

أمّا الصنف الثاني وهو العارف باللغتين فسيعمد إلى المقارنة بين النصّين والبحث عن مدى كفاءة المترجم في نقل النص الأصلي ومناخاته إلى الإيطالية وفي ذلك فائدة كبرى.

وتؤكّد عتبة نصّية أخرى تلك الثنائية اللسانية لنص عمارة لخوص وهي عتبة التصدير، حيث اختار الرّوائي أن يصدّر روايته بنصّين واحد فرنسي للفيلسوف ورائد التفكيكية جاك داريدا والثاني عربي، حديث نبوي للرسول محمد :

Le symbole ? Un grand que, un...e holocaust...ncend... n où nous jet-...brûler tout enf ons, avec toute notre...ter re, nos noms, les let-...mémo ts ob-...tres, les photos, les pet ches, etc....jets, les clés, les fet da....Jacques Derr

"رُفع القلم عن النائم حتى يستيقظ وعن الصبي حتى يحتلم وعن المجنون حتى يعقل". الرسول محمد صلى الله عليه وسلم

وتتواصل رحلة لغة الآخر في النص الروائي حيث خيّر عمارة لخوص أن تنفتح روايته بكلمة فرنسية هي " Bordel " والحقّ أن هذه الكلمة تمثّل صدمة للمتلقّي العربي في مستويين أوّلهما المستوى اللغوي حيث ينطلق هذا القارئ بكلمة أجنبية وثانيهما المستوى الحضاري الذي تخترقه دلالة كلمة Bordel، فيتساءل عن سرّ هذه العتبة، وعن مصير تلك الرحلة - رحلة التلقي - التي سيخوضها. هل ستكون الرّواية مبغى فعلا ؟!! وأيّ مبغى ؟!!

يبدو أنّ الرّواية قد حدّدت اتجاهها من خلال تلك الكلمة البدئية، حيث لم يتردّد عمارة لخوص في انتهاك كل المقدسات والمحرمات بما في ذلك المحرّم الجنسي، فتحرّرت لغته الرّوائية من كل "تابو" أخلاقي ليستعمل عبارات جنسية دقيقة تذكّر بنصوص محمد شكري.

وتعرف لغته الإباحية ذروتها أثناء تصادم الشخصية مع الآخر، فتنهال عليه بشتائم اقتطفها الرّوائي من أفواه الشطّار والعاطلين، فتنقلنا تلك العبارات إلى أعماق الشارع الجزائري وإلى شريحة اجتماعية معيّنة هي شريحة المهمّشين والمغيّبين، فنصبح أمام لغة الحياة اليومية بدون مساحيق وبدون عمليات تجميلية فتتطابق لغة الشارع/ الواقع مع لغة الرّواية/المتخيّل.

وتكشف تلك الكلمة البدئية (Bordel) عن أحد الأمكنة التي تدور فيها الأحداث ونوعية الشخصيات التي سترتادها. فكانت الكلمة "تبشيرا" بوجود شخصية مثل "مليكة البلوندا" أو "خيرة الكحلوشة" وأخرى مثل حسينو، واحدة تعرض جسدها بمقابل وآخر يركض وراء شهوته كل خميس. ويشي اسم الشخصية الرئيسية بتلك الثنائية اللغوية، فحسينو كنيته الـPirate، وقد حافظ الروائي على الكنية في لغتها الفرنسية ولم يترجمها بـ"بقة" حتى يعكس حياة الشارع الجزائري مزدوج اللسان.

وتحضر اللغة الفرنسية ساعة في الحوار لتكون لغة التواصل اليومي مثلما هو الحال في ذلك المقطع الذي يظهر فيه حسينو والعلجاوي في المطعم يطلبان من النادل الغداء (انظر الرواية ص ٩٨)، أو على شكل أمثلة تستشهد بها الشخصية الروائية

تحررت لغة الروائي من كل «تابو» اخلاقي ولم يتردد في انتهاك كل المقدسات والمحرمات

حتى تعبّر عن مواقفها الأيديولوجية، كقول حسينو:

"تحدّث عما شئت إلا Les bordels"، في هذا المقام يقول الفرنسيون ne touche pas à mon gazon (ص ١٦). أو قوله مخاطبا ذكره النائم: "اليوم يومك يا شكوبّي، الحذر معك مطلوب، إنّك لا تطيق الاستفزاز ياك هكذا ؟ أنا أفهمك كما أفهم نفسي أو أكثر، ولكن،ne ...ent qu...lle pas le ch...réve dort كما يقول الفرنسيون"(ص ٨)

هكذا تكون اختراقات اللغة الفرنسية للنص العربي مدروسة، كما أن اللغة الفرنسية تكاد تكون حاضرة في أعمال جلّ الرّوائيين الجزائريين مثل واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي...

وما يؤكّد ما ذهبنا إليه من أنّ استعمال العبارات الفرنسية لم يكن مجانيا، إنما كان لأغراض فنية هو محافظة المترجم الإيطالي للرواية عليها في لغتها الأصلية واكتفائه بترجمتها إلى الإيطالية في الهامش (انظر الترجمة الإيطالية للرّواية). ونرجع تلك الهوامش إلى جهل المتلقي الإيطالي باللغة الفرنسية إذ الإيطالي لا يكاد يتقن غير لغته وهذا أمر معروف، أما الجزائري فتمثّل الفرنسية جزءا كبيرا من ذاكرته، إنها لغة الشارع اكثر مما هي لغة المتعلّم والمثقّف.

٤. محاكاة الأصوات والتقطيع النبري:

لا يمكن للقارئ أن ينتهي من قراءة رواية "البق والقرصان" دون أن ينتبه إلى تلك المقاطع اللغوية التي تعمدها عمارة لخوص في نسج نصّه السردي وهي محاكاة الأصوات والتقطيع النبري، وأهمها صوت الشخير الذي كان يقطع دعاء حسينو الـPirate أو تلاوته للقرآن قبل النوم ونمثّل لذلك بقوله:

" اللهمّ إنّي أسلمت نفسي إليك، ووجهت وجهي إليك (...) وألجأت ظهري إليك. لا ملجأ ولا منجي منك إلا إليك، آمنت بالكتاب الذي أنز..لت وبال...نبي، الذي ......" (ص ٧٤).

وقس على ذلك ما ورد في الصفحة ٣٨ والصفحة ١١٦، ومن دلالات تكرار هذا التقطيع الروتينية أو الرتابة التي تعيشها الشخصية والتعب الذي تحسّ به، إذ الشخير من أعراض الإرهاق الشديد.

وتحضر المحاكاة الصوتية في أشكال أخرى مثل صوت قرع الباب "طقطق طقطق طقطق" (ص ص ٦٦، ٦٨)، وتكشف تلك الطرقات الكثيرة والمتكرّرة عن حجم الضيق الذي يعانيه حسينو من جيرانه الذين يظهرهم طول الطرقة الواحدة أناساً لحوحين متعبين ومتطفلين، ومن ثم فإن هذا الطرق المستمر على بابه جعل بيته منتهكا، وفقد الفضاء بعده الأساسي بصفته فضاء للسكينة والراحة والاستقرار. ألا يعلن الإنسان "دائما عن حاجاته إلى إقرار وجوده والبرهنة على كينونته من خلال الإقامة في مكان ثابت سعيا وراء رغبة متأصّلة في الاستقرار وطلب الأمن للذات ؟" (١١).

وينقل لنا عمارة لخوص أحيانا صوت المنبّه فيفتتح يومه بضجيج صاحب مثلما هو الحال في يوم السبت ٢٩ فبراير، حيث ينفتح الفصل بهذا المقطع: "ترررررررررررررررررررررررررررررررررررر...
الـ...مـ...نـ....بّه ... جرس المنبّه !
السادسة والنصف ! حان موعد النهوض" (ص ٧٥).

يذكّرنا هذا المقطع، الذي حاكى فيه لخوص صوت المنبّه بمحاكاة الروائي الغواتيمالي ميغال انخل استاريوس صوت الجرس في روايته "السيد الرئيس" حين نقرأ في مطلعها: "دنغ دانغ دونغ، دنغ دانغ دونغ!

ترددت رنّات أجراس الكاتدرائية كالأزيز في الأذن، تدعو الناس إلى الصلاة، كالارتداد القلق من الضياع إلى الظلمة ومن الظلمة إلى الضياء. "دانغ دانغ دونغ، دنغ دانغ دونغ دانوغ، دانوغ دونغ دانغ دنغ، دنغ دانوغ دنغ دونغ دانغ... دانونغ... (١٢).

وتمثّل محاكاة صوت المنبه في رواية عمارة لخوص أخطر التقطيعات التي احتفلت بها الرّواية لأنه وظّف ذلك توظيفا دالا، إذ ارتبط الصوت المزعج والصاخب بالحدث الخطير الذي تدور حوله الرواية وهو انقضاء أربعين عاما من حياة حسينو

الـPirate . لقد كان هذا الصوت بمثابة إعلان الطوارئ أو صوت صفارات الإنذار وكان اكتشاف حسينو لسنّه كمن اكتشف قنبلة في فراشه : "٢٩ فبراير، ٢٩ فبراير... عيد ميلادي، عيد ميلادي الأربعين ! اليوم بلغت الأربعين، مستحيل... مستحيل.. مستحيل.. مستحيل. ٢٩ فبراير ! مستحيل... في ٢٩ فبراير الأخير كان عمري ٣٦ عاما ! ٢٩ فبراير.. لا يتكرّر كل عام، أريد أن أبكي، لن أبقى هنا، إلى وين ؟! لا أعرف، لن أبقى في هذا المكان لحظة، إني أختنق.." (ص ١٠٤).

وفي الرواية أشكال أخرى للمحاكاة الصوتية مدارها القهقهات المحمومة والغثيان والتألم... وتشي كل تلك المقاطع الصوتية بالفضاء المتوتر الذي تتحرّك داخله الشخصيّة. وتخدم تلك المقاطع الخطاب الرّوائي الذي نهض على التداعي الحرّ ولغة الهذيان والكوابيس. ويمكن قراءة تلك المقاطع من وجهة نظر جمالية باعتبارها إحدى استراتيجيات التجريب التي التفت إليها عمارة لخوص ليشكّل فضاء نصّه وهذا ما تؤكّده ظاهرة لغوية أخرى هي لغة التنقيط.

٥. لغة التنقيط :

إنّ التنقيط أعلق بالنثر منه بالشعر وهذا ما يؤكّده أراغون حين يقول : "الشعري هو ما لا تنقيط فيه وكل ما فيه تنقيط هو من النثر(١٣)، والحق أن العرب لم يعرفوا التنقيط إلا متأخرا فهو ليس جزءا أصيلا من ثقافتهم، تلك الثقافة التي تبدو ثقافة شعرية أكثر منها ثقافة نثرية، ثقافة مشافهة لا ثقافة تدوين. وحتى عندما نزل القرآن فقد نزل منجّما وعندما دوّن لم تكن جمله منقّطة تنقيطا لغويا بل مقسّمة إلى آيات وسور برموز خاصة مثل الدائرة المحلاة والأرقام التي تتوسّطها مشيرة تارة إلى رقم الآية وطورا إلى بداية الأجزاء والأحزاب. ومن ثم فالتنقيط شكل وافد على اللغة العربية وليس نابعا من صلبها.

ولعلّ هذا ما دفع بعض الروائيين المنشغلين بالتراث السردي القديم إلى التخلّي عن التنقيط ولو جزئيا مثل الروائي حبيب السائح في روايته "تلك المحبّة" التي عاد فيها إلى الجملة العربية المدوّرة.

أمّا عمارة لخوص فقد اعتمد في روايته "البق والقرصان" تنقيطا سريعا من خلال الجملة القصيرة وهذا ما أضفى على الرواية إيقاعا سريعا أشبه بصوت القطار على السكة أو بالحركة المجنونة في شوارع المدن المكتظة. فالشخصية المشوّشة ذهنيا والتي تستقبل صباحها بعد رحلة ليلية مع الكوابيس تندفع إلى الحياة بعشرات المهمّات والواجبات وعشرات الأماني والأحلام، ويذكّرنا وقوف الرّاوي عند تفاصيل التفاصيل بنصوص روّاد الرواية الجديدة في فرنسا وخاصة آلان روب غريي الذي ينشغل بنقل تفاصيل يومية تافهة شبيهة بما يقدّمة الراوي في رواية عمارة لخوص حين ينشغل بحركات حسينو وحاجاته اليومية كاستحمامه وحيرته أمام ملابسه ونقل أسعار المشتريات. وكل ذلك في إيقاع سريع تؤكده تلك الجمل القصيرة الخالية من "الفاصلة"، ويمكننا أن نلاحظ هذا التأثر بإيقاع الرواية الجديدة عند صنع الله إبراهيم وخاصة في روايته "أمريكا نلي".

أمّا الظاهرة الثانية للتنقيط فهي حشد مجموعة لا متناهية من نقاط التعجب والاستفهام (!!!!!!؟؟؟؟؟؟) وتعكس تلك النقاط حجم الحيرة التي يعيشها حسينو والمواطن الجزائري عامة في فضاء أصبح عصيا على الفهم، فلا أحد يعرف سببا ولا معنى لانهيار اقتصاد دولة نفطيّة. وتكثر حزم نقاط التعجّب والاستفهام أثناء الحوار مما يعكس حجم المسافة التي تفصل بين الأنا والآخر في ذلك المجتمع الذي دخل حالة كافكاوية يصعب فيها التواصل، فكل فرد فيه يتحدّث لغة لا يفهمها غيره، واحد يتحدث لغة الحرام وآخر يتحدث لغة الأرقام وتنشط تلك الحزم الاستفهامية والتعجبية في الجزء الأخير من الرّواية الذي أدخلنا عالم الكوابيس المبهمة.

ونجد ظاهرة أخرى للتنقيط تتمثل في النقاط المتتالية (.....) وتظهر هذه النقاط على امتداد الرواية ولكنها تشتدّ في مقاطع معينة مشيرة إلى مادة الصلاة و الى تكرّر هذا المقطع خمسة مرات بعدد الصلوات في اليوم : "الله أكبر، الحمد لله رب العالمين، الرحمان الرحيم ملك يوم الدين السلام عليكم ورحمه الله، السلام عليكم ورحمة وبركاته" (انظر ص ص ٥٧، ٦٢، ٧٤)

يمكن قراءة هذا التنقيط في مستويات عديدة فيحيلنا من ناحية إلى أن "كل صفحة هي عبارة عن مشهد"(١٤) كما يقول ميشونيك وهذا ما يحول ذلك المقطع بنقاطه المتتالية إلى شكل آيقوني دال على الصلاة. ومن ناحية أخرى يشير ذلك المقطع إلى أن "كل صفحة هي عبارة عن إيقاع" (١٥) فنلتفت من خلال تلك المقاطع إلى زمن القراءة في مقابل زمن الأحداث. فزمن القراءة أقل بكثير من زمن الأحداث حيث يُختزل زمن الصلاة في تلك النقاط المتتالية التي يمسحها المتلقي مسحا بصريا في لحظات ويقفز عليها القارئ المستعجل بعد أن يكون قد حلّ شفرتها منذ اللقاء الأول. وترتبط هذه المقاطع ارتباطا وثيقا بشكل آخر من اللغة المستخدمة في الرواية، لغة المقدّس.

٦. لغة المقدّس لبناء المدنّس :

ترشحُ رواية "البق والقرصان" بعشرات النصوص الدينية : سور وآيات قرآنية وأحاديث نبوية، آذان وأدعية وابتهالات... وتعمّد الرّوائي عمارة لخوص تغييب النبر الخطي لهذه النصوص خلافا لتلك الأغاني الشعبية التي ميّزها بنبر خطي كبير. فكيف نقرأ هذه المفارقة في التشكيل البصري لكل من المتناصات القرآنية والمتناصات الغنائية ؟

يخطر لنا أن التفخيم الخطّي للمتناص قد يكون تكريما وتقديسا له، فالرّاوي يقدم الأغنية باعتبارها نتاجا ثقافيا نموذجيا، ومن ثمّ فقد أفضى هذا التفخيم على المدنّس قدسية من خلال عشق حسينو الـPirate لأغاني الراي، هذا الفن الذي هاجمه المحافظون واعتبروه فنّا هابطا يحرّض الشباب على الخطيئة وارتكاب الكبائر.

ولكن هل تغييب حدود النص الديني بتوحيد نبر خطّه مع الخط الذي كتب به السرد والحوار يمسّ من قدسية هذا النص ؟

تبقى هذه الملاحظة معلقة ! غير أننا يمكن أن نجد لها ما يسندها لو راجعنا تلك المتناصات الدينية وبحثنا في طرق

اشتغالها حيث تبدو طريقة عرض مادة الصلاة، التي سبق أن نظرنا فيها، طريقة مستفزّة للمسلمين وخاصة المتشدّدين منهم. ذلك أن الروائي يقطع النص القرآني ليضع النقاط المتتالية، وقطع تلاوة القرآن أو قراءته يعتبر أمرا مكروها.

وتنهض تلك المشاهد التي ربطت فيها الشخصية الروائية بين النص الديني والمحرّمات دليلا آخر على نيّة تدنيس المقدّس أو التوسل بالمقدس لبناء المدنّس. فكلّما نهض حسينو الـPirate من نومه إلا واستعوذ من الشيطان وتلا سورا من القرآن حتى لو كان سيأخذ طريقه إلى المبغى. مثلما فعل يوم ٢٧ فبراير الذي خصّصه لزيارة فتاة المبغى مليكة البلوندا. وينحرف، في موضع آخر، بالنص الديني من وظيفته المعلومة ومن فضائه الخاص (صلاة الاستسقاء مثلا) إلى التفكير في القمار فتبدو الصورة كاريكاتورية لرجل يصلي ويدعو الله من أجل الفوز باللوطو ضمن جماعة تصلي صلاة الاستسقاء من أجل أن يدفع عنها ربها الجفاف ويرزقها بالغيث، لكن يبدو أن حسينو اختصر الدعاء في طلب المال مباشرة اذ هو ضالتهم جميعا.

" صلّيت مع المصلين في الشهر المنصرم صلاة الاستسقاء، لكن نيتي لم تكن صادقة إذ تحينت فرصة الدعاء لأشتكي إلى الله حظي التعيس في اللوطو، توسلت وتضرّعت إليه أن يكتب لي التوفيق كي أحصل على ٦ أرقام صحيحة..." (ص ١٠).

تنهض شخصية حسينو الـPirate شخصية مركّبة يتجاذبها المقدّس من ناحية والمدنّس من ناحية أخرى، فهو يصلّي منذ نعومة أظفاره ولا يكف عن تلاوة القرآن والدعاء والاستغفار والاستعاذة من الشيطان ولكنه، في المقابل، يرتكب كل الكبائر (الزنى والقمار والخمرة).

وليس حسينو الـPirate الشخصية الروائية الوحيدة التي كانت تحمل الشيء وضدّه (المقدس والمدنّس) فـ"الحاجة فضيلة" مثلا زارت بيت الله وقبر الرسول أكثر من مرة ولا تفوتها صلاة ولا تفارق الآيات القرآنية لسانها غير أنها حوّلت بيتها إلى مبغى تشغل فيه العاهرات معتبرة نفسها منقذا رحيما.

لقد انحرف الخطاب الديني عن أداء وظائفه التقليدية ليصبح أداة من أدوات الربح غير المشروع وارتكاب الكبائر والخطايا، وهذه الصورة التي يقدمها عمارة لخوص للإسلام هي صورة رمزية لراهن الإسلام في الجزائر وفي العالم حيث انقلب الإسلام في أيدي الجهلة والمتطرّفين إلى واجهة يتدارى خلفها المنحرفون. وما حسينو الـPirate إلاّ صورة لذلك الإنسان العربي المسحوق الذي لم يعد يميّز بين ذلك الركام من الخطايا في ظل تلك التناقضات الكبرى التي تمرّ بها الأمة، فتحوّل إلى شخصية معقّدة تقف حائرة في مفترق طرق لا تدري أين تتّجه ! فيمرّ الزمن ويسرق عمرها وهي بعد في مكانها تدور على أحزانها معصوبة العينين مثل جمل الساقية.

هكذا كانت اللغة في "البق والقرصان"، لغة حيّة بانفتاحها على لغة الحياة اليومية وحيّة بتنوّعها اللساني وحضورها البصري وتشكّلها السيميائي وضروب اشتغالها داخل النص في مستوييه الفني والدلالي، حتى ينتزع روائيّته بجدارة ويثبت أن صاحبه يمتلك من المؤهلات ما يمكّنه من أن يجترح لنفسه مكانة في المشهد الرّوائي الجزائري والعربي. وهذا ما أكّده نصه الروائي الثاني "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك ؟" الذي أدخل للرواية العربية الجزائرية مناخات جديدة قد تساهم في انتشالها من محنتها الفنية وتضخّ فيها دماء جديدة بأسئلتها المعاصرة.

ويبدو أنّ عمارة لخوص قد اختار طريقا صعبة للانتشار العالمي من خلال تورّطه في المشهد الثقافي الإيطالي باحثا ومبدعا، فهل ستغري تجربته الروائي المغاربي فينعتق من أسر اللغة الفرنسية والفضاء الباريسي ليلج أرض امبرتو ايكو ويرضع من الذئبة !!؟

وهل سينجو بسهولة من عضّها ؟!!

أسئلة أجابت عن بعض جوانبها رواية عمارة لخوص الجديدة "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك؟".

هوامش :

عمارة لخوص، كاتب جزائي من مواليد الجزائر العاصمة عام ١٩٧٠ خريج معهد الفلسفة يقيم في إيطاليا منذ سنة ١٩٩٥، ناقش رسالة ماجستير ويعد الآن رسالة دكتوراه في الانثروبولوجيا، يشرف على مجموعة بحث (جسور، عرب المتوسط) التي تدرس مشاكل المنطقة العربية المتوسطية، كانت له تجربة إذاعية في الجزائر قبل أن يهاجر إلى إيطاليا، يكتب الرّواية، والمقالة باللغتين الإيطالية والعربية، يشتغل بوكالة الأنباء الإيطالية ADNKRONOS، صدر له في الرواية :

البق والقرصان، دار أرلام AR-LEM، روما، إيطاليا، ١٩٩٩.

كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضّك ؟، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٣.

١- عمارة لخوص : الهوية والوهم (الهوية الإسلامية والهوية العربية من منظور أنثروبولوجي)، مجلة الاختلاف، العدد ٢، سبتمبر ٢٠٠٢، ص ٥٦.

٢- المرجع نفسه، ص ٥٥.

٣- ميخائيل باختين : الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، ١٩٨٧، ص ٣٣.

٤- المرجع نفسه، ص ٥٩.

٥- المرجع نفسه، ص ٧٨.

٦- انظر عمارة لخوص : الهوية والهم، ص ٥٦.

٧- Roland Bourneuf, Réal vers du Ro-...Ouellet, L'un s 1998,...man, CERES, Tun p. 146

٨- حسن بن عثمان : برومومسبور، تونس ١٩٩٨، ص ١٥.

٩- انظر رشيد بوجدرة : معركة الزقاق، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٦، ص ص ١٣ و٢٩.

١٠- ميخائيل باختين : الخطاب الروائي، ص ٨٩.

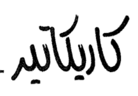
١١-حسن بحراوي بنية الشكل الروائي .المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ١٩٩٠ ص٥٣.

١٢-ميغال انخل استورياس : السيد الرئيس، ترجمة ماهر البطوطي، دار الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٤، ص٧

C, ...H. MESHONN que du rythme, Anthro-...t...Cr que du lan-...stor...e h...polog er, 1982p300, .13...gage, Verd

١٤. المرجع نفسه، ص ٣٠٢.

١٥. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.



بريشة: ناصر الجعفري



www.naserjafari.com

وعي الواقع .. وعي الشعر أو بعض من تخليات الوصل والفصل في شعر عبدالرفيع جواهري

محمد بودويك - المغرب

في البدء أقول: انني أعي أن هذه المقاربة ليست كافية لإبراز منطلقات وتحولات وتمرحلات وانعطافة مشروع عبدالرفيع جواهري الشعري الوارف الذي ما انفك يتشيد ويتسيد المشهد الثقافي المغربي منذ أمد مديد وحفيل بالبناء والهدم، وبالإيجاب والسلب، سياسياً واجتماعياً، وبالتحديث والتجديد والاحتراق ثقافياً وإبداعياً، ذلك لأن تجربة الشاعر جواهري الشعرية وسيعة ورحيبة وعميقة يتعامد فيها الأفقي بالشاقولي على مستوى الكتابة، أي على مستوى بنية الفصل والوصل كتمظهر بلاغي باعتبارها احدى التجليات السطحية / العميقة لانسجام الخطاب، واتساق مفاصله. ويرتسم على أديمها وفي قرارتها، دم الشاعر ودم الشعر الذي سال غزيراً منذ ١٩٦٧ تحديداً إلى يوم الناس هذا.

ان الشعر، الشعر الأصيل طبعاً، هو على الدوام، أحد الد خصوم اولئك الذين يحبكون الشر. ولست أذكر من قال: «ان القصائد مثل الناس لها حيواتها وأقدارها الخاصة». وأجدني - منذ البدء - أقول في شعر عبدالرفيع جواهري ما قاله فيتنامي في شعر مواطنه الشاعر الكبير «توخيو»:

«مثل ينبوع ازرق من الماء العذب الشفاف يأتي شعره إلى القارىء بأفكار ومشاعر .. وعند وصوله إلى القلوب الانسانية، يشعلها إلى الأبد، مالئاً إياها بعبير لذيذ».

ذلك لأن جواهري أدرك حرقة الأسئلة: أسئلة الواقع وأسئلة الشعر، واعتبر أنه لا مندوحة للشاعر من الارتباط عضوياً بواقع وطنه، وبخاصة إذا كان هذا الواقع مختلاً، وما يمليه هذا الارتباط من توصيل الرسالة الشعرية إلى المتلقي في مساق لا يقطع من الوضوح دونما تضحية بجوهر الشعر، وتلك أعقد مشكلة وأعوص



مسألة يعانيها الشاعر، ويتسقطها الناقد النبيه في حالة اضطراب الدلاء! «ففي الشعر تكون العواطف الشخصية العميقة كقاعدة مرتبطة بشكل لا فكاك له مع المشكلات الاجتماعية والأحداث البارزة، وموضوعة على خلفية حياة الشعب بكامله» كما يقول نيكولاي نيكولين.

ان وعي الواقع كمعيش ومشخص علائقي وحياتي، ووعي الشعر كممارسة نصية جمالية، هو ما حدا بجواهري أن يقول في معرض شهادته عن تجربته الشعرية ما يلي:

(أرى الشعر أداة للتغيير في معركة الشعب من أجل الاشتراكية، ويتعين على تلك الأداة نفسها أن تتغير) «شهادات الشعراء: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» محمد بنيس.

وأزعم أن المقبوس التالي من نص «حفريات في ذاكرة رجل اسمه مسعود» الوارد في الديوان الموسوم بـ «شيء كالظل» فضلاً عن الشهادة الآنفة، يشكل مفتاحاً لولوج فضاء التجربة الشعرية الجواهرية. ويكاد المقبوس يلخص عنوان مقاربتي:

«وعي الواقع .. وعي الشعر» فلنتأمل:

ان تكتب
سيئة تلك العادة
لكن..
أجمل سيئة في العالم أن تكتب.
أن تكتب
لعنة
لكن
أجمل لعنة
أن تلعن نفسك.
موت
لكن
أجمل موت أن تسعى نحو الموت
ولا يسعى الموت إليك.
مسعود يعشق
أجمل لعنة سيئة
أجمل لعنة
مسعود يعشق موته
مسعود يفرغ ما في الرأس وما في القلب
هذي الريشة تلعب أم تبكي
ذاكرة سوداء على جسد أبيض
فتعال لنقذف ذاكرة في رغوة هذا الكون الأملس
تتناسل أشلاء اللغة ولا تتعب..

يشتعل الوطن الصغير والوطن الكبير، فيزداد الشاعر غراماً (قصيدة مراكش)، وينكسر الحلم على حافة نتوء حاد بتعبير شعري، فينمو ألم الشاعر، وترتفع نياحته السوداء مجلجة، مسمية الأشياء بأسمائها، تدفع الرمز لحظة إلى الظل لتقول الواقع كما هو أو كما يعيه الشاعر شعرياً، مخففاً من أثقال المساحيق وزخرف البلاغة، حاداً موجعاً يكاد يبعث على اليأس والحبوط التام:

قال: تغير طعم الأتاي
فقلت: تغير طعم الوطن - (الوردة العاشرة)

وفي مكان آخر من نفس النص يقول الشاعر:

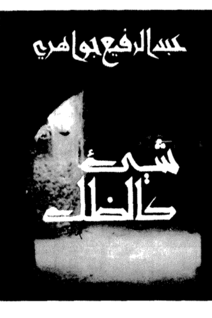
- ما عاد يا صاحبي الحلم يبهجنا
قتلتنا نيازكه
لم يعد في القياثر غير احتراق النغم

في ديوان جواهري الأول «وشم في الكف» الصادر عام ١٩٨٠ عن دار ابن رشد، تشريح لمرحلة سوداء قاتمة مغربياً وعروبياً، زاوج الشاعر، وهو يقرأها ويتقراها ويندمج فيها فاعلاً

ومنفعلاً بين همين وهاجسين: هم وهاجس الواقع المختل والإنسان المقهور، وهم وهاجس التعبير الشعري، وفي أثنائهما قلق التميز والإضافة إلى المتن الشعري المغربي الذي شرع يختط له طريق التحديث والتجديد على مستوى الشكل، كما على مستوى المحتوى الذي انحاز إلى المغبونين، إبان الستينيات، على الرغم من أن القصيدة الشعرية الستينية في المغرب لم تراكم خبرة متطورة في الأساليب الجمالية، وإن شهدت جميعها - وعلى تفاوت محسوب من التفاعل والامتصاص - هجرة نصوص السياب والبياتي وصلاح عبدالصبور وخليل حاوي. في الفترة اياها، حدث تطور في شعر جواهري انتقل فيه من الشكل العمودي إلى الشكل الجديد وتحديداً بعد هزيمة الأنظمة العربية عام ١٩٦٧. ويرجع هذا التطور إلى عدة عوامل، يأتي في مقدمتها -كما ألمحنا - التأثر بالحركة الشعرية الجديدة في المشرق، والحركية الداخلية محلياً عبر مجلة «أقلام» المغربية. يقول الشاعر محمد بنيس في هذا الصدد، بعد أن يتحدث عن احساس بعض الشعراء بضرورة القطيعة مع البنية الايقاعية التقليدية في الثلاثينيات من القرن الماضي: (ولكن الانطلاقة الجماعية والحاسمة لم تتأكد إلاّ مع الستينيات وخاصة مع ظهور مجلة «أقلام». غير أن هذه البدايات على قوتها وجماعيتها شهدت حالات من التذبذب والتردد في الممارسة الشعرية المعاصرة). محمد بنيس (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب).

وعن هذه القطيعة مع الشكل التقليدي، يقول الشاعر عبدالرفيع جواهري: (وقد تخلصت فيها من الشكل التقليدي، وبقيت محتفظاً بالتفعيلة فقط كوحدة موسيقية اتحكم في عددها حسب الموقف الشعري، والانفعالات النفسية التي يتطلبها ذلك الموقف).

إن هاجس نقل الواقع إلى الشعر، ونقل الشعر إلى الواقع، ظل ثاوياً في كتابة جواهري ومبثوثاً في النسيج



الشعري يغذيه وعي ايديولوجي ووعي جمالي باندغام وتصاد. والشاهد على ذلك - تمثيلاً - قول جواهري راثياً الشهيد محمد كرينة عام ٧٩، مستنفراً عناصر الطبيعة وعناصر الشعر في آن:

- تقول العصافير في يده رفرفت زهرة،

فأطلقها في الفضاء

فطارت وأرخت إلى الريح أجنحة العنادليب

على كتف البحر حطت

قال لها البحر: هذي مكامن ذاتي أدخليها

إلى وطن أخضر

بدون زمان

إلى زمن اخضر

بدون وطن

إلى أن يقول: تقول العصافير: في يده رفرفت زهرة ثانية

تقول الحدائق: في يده رفرفت زهرة ثالثة

تقول العشيات: في يده رفرفت زهرة رابعة

تقول الضفاف:

وها قد توالد في يده الأقحوان شحارير طارت

وداهمت الشمس بالأجنحة.

وهذا المقطع المفتلذ من قصيدة «أيها السيف هاك دمي» من ديوان (وشم في الكف) يشي بمقدرة شعرية باهرة سمت بقضية شهيد مغربي إلى مثال مطلق على جناحي الخيال الوقاد والوجدان الملتهب، والشعر البديع. ويستمر هذا الديدن ناشراً ظله على مفاصل باقي النصوص الشعرية في (وشم في الكف) على الرغم من نتوء الإيديولوجيا على حساب الشعر في بعض المقاطع ضمن بعض النصوص. وهي من القلة بحيث لا تشكل منحى أسلوبياً ضارباً أو خطاباً شعرياً مؤدلجاً ومهيمناً. وعلينا أن نستحضر الاطار التاريخي والسياق المرحلي اللذين اكتبت فيهما نصوص الديوان حتى نأمن منزلق الإسقاط.. والتعالم النقدوي!

ذلك أن انسراب الخطاب أو الموقف الايديولوجي إلى الشعر، لم يكن في المحصلة الأخيرة، سوى انسراب سؤال المرحلة بكل زخمها اليه، فضلاً عن أنه الجامع المشترك بين النصوص الشعرية المغربية أيامئذ، بله العربية طرا. وإذا كانت مواكبة الشاعر واستدخاله للسؤالين السياسي والشعري قائمين ومركوزين في أعطاف نصوصه: ك (فارس في حجم طلقة من البارود، المهداة إلى الشهيد عمر بن جلون - وقال البحر، المهداة إلى شهيدة مغربية - والأيام تشتعل - وأبيات من الحيطان - واشعار من المدينة القديمة - وحائط الأسرار - ووشم في الكف - وغيرها..)، فإن الهم القومي كان في صلب هذه المواكبة والاستدخال، وفي صميم ذلك الاحتراق والحريق، وفي الرأس منه: القضية الفلسطينية التي كرس لها الشاعر دمه الشعري، وانتماءه العربي المتجذر، بدءاً من «الأرز ينهض تحت كوفية فلسطينية» و «جسر الدماء» و «الأزهار تنبت في البنادق، أول مقطع في قصيدة: «أشعار من المدينة القديمة» إلى نصوص ديوانه الثاني «شيء كالظل»، وأعني بها نصوص: «النشيد البيروتي» و «الوليمة» و «زهرة سرية على صدر قاسيون».. إلخ .. إلخ.

وإلى ذلك، فالقارىء لهذه التجربة الشعرية الممتدة والأصيلة، يقف على أن اللحن الأساس في القصائد التي

كرست للوطن والقضية / القضايا القومية، هو لحن مأساوي ضاج بالسواد والحزن، وأن اللغة مسنونة أو مشذبة تتضرج بالدم. فالدم عنوان مرحلة. وميسم عقود، كما لا نحتاج إلى تبيين.

ولقد أحصيت ما يفيض على إحدى وستين (٦١) ملفوظة «دم» بعينها وضمن حقلها الدلالي الذي تحيل عليه، في ديوان «وشم في الكف» وحده. وسيستمر ورودها وترددها في اطواء ديوانه المتميز: «شيء كالظل» سبعاً وثلاثين مرة (٣٧). والملفوظ إياه يؤشر في البدء والختام على وعي الشاعر الحاد بفداحة القتل والقهر مجازاً وحقيقة، وانتصابه شاهداً بحدقتي قلبه الواسعتين اللتين لا ترمشان ولا تطرفان لحظة، على وطن نكل بأبنائه الشرفاء .. وطن القسس الجدد والكواسج .. الوطن المر: لنقرأ الشاهد في «الوردة العاشرة» وفي «ممر النخيل» و «مراكش» و «نشيد صغير لأطفال يوم السبت» حيث الإجهاز على القبرات الصغيرة وعلى الأجنحة التي يتنفس فيها الربيع بتعبير الشاعر. وفي النص الأليغوري الذكي «الحمار» حيث يبصر على ظهر راكبه بردعة أخرى، وفي «قمر أصغر من دمعة» حيث السكين مغروسة إلى النصل.. والنياحة عامة وشاملة:

- إني أسمع أجراس الدمع
صوت سقوط الدمعة في كأس الشاي
أسمع نجماً يتكسر
شجراً يبكي

وتكشف هذه التنويعات المختلفة من ناحية أخرى، على الإحساس الفاجع بالعجز الفردي والخيبة الجماعية الفادحة. «لقد استطاع شاعرنا بحرقة حقيقية وصياغة غنائية حارة، أن يجسد هذه المعاني على نحو قوي متميز. كما استطاعت تلك القصائد، قصائد الوطن ، المترعة بالوعي الإنساني الشامل، والغنية بالإيماءات الموحية أن تضع أيدينا بالفعل على المحك الحقيقي: بين ما هو إبداع أصيل متدفق، وما هو شائه بالغ الافتعال والاصطناع». إلى جانب الشعر، إذن، يقوم السؤال السياسي لا الشعار السياسي الذي يسيء إلى الدور الفذ للشعر، السؤال الذي «يخلخل واقعاً خرافياً عجائبياً في خرافته.. واقعاً له ثقل المهزلة / المأساة ، بتعبير محمد برادة. من أعماق هذا الواقع، يصوغ جواهري الأسئلة والصور والحوارات، ليظهره لنا شيئاً لا واقعياً، قابلاً للتحول.. قابلاً لكل الاحتمالات .. قابلاً للأمل:

- ها رائحة النخل ورائحة الحناء
وها وجه غزال عائد
يضحك في عينيك
وها شمس تورق في خطوك .
(قصيدة: مراكش).

إن صوت الشاعر عبدالرفيع جواهري، في ديوان «وشم في الكف» وبخاصة في ديوان: «شيء كالظل» - إذا استعرنا كلام محمد برادة في شعر الأشعري، يسمق متغلغلاً في سماء الشعر، لأنه صوت مركب من ثخونة الواقع ومن كثافة الحب، ومن مكابدة المناضل المؤرق بحب الوطن.

وتتمرأى النصوص الشعرية التالية شاهد صدق على ما نقوله: إن الأمر يتعلق تمثيلاً بـ «وعد البنفسج» - «لا قبر للموت» - «قمر أصغر من دمعة» - «الوردة العاشرة» - «نشيد صغير لأطفال يوم السبت» - «ليل الليل» - «ممر النخيل» - «مراكش» - و «حفريات في ذاكرة رجل اسمه مسعود».

لقد حافظت نصوص جواهري الشعرية على ذلك الميثاق الضمني المشترك بين الشاعر كمنتج وباث، والقارئ كمتلق ومستقبل، وعلى الخصوص نصوص ديوانه: «وشم في الكف» وللمرحلة التاريخية لسانها وسطوتها وسلطانها، كما أشرنا سابقاً، وكذا في بعض النصوص من ديوانه: «شيء كالظل» وتحديداً: «الوردة العاشرة»، «وعد البنفسج» - «ممر النخيل» «مراكش» و «حفريات في ذاكرة رجل اسمه مسعود».

إن الخطاب الشعري هو خطاب جمالي أولاً بأول، وعلى الرغم من ذلك، فانه ينطوي على درجة ما .. على جرعة ما من الخطاب الإيديولوجي، من دون أن يتحول النص إلى أيديولوجية، أي من دون أن يستعلي الخطاب الأيديولوجي على الجمالي في النص. «وإذا ما حدث ذلك، فلن يكون النص شعرياً بأية حال لأنه لا يكون في الأساس، نتاج التجربة الجمالية، كما لا يكون تعبيراً عن الوعي الجمالي الذي يختلف بشكل جلي عن أشكال الوعي الأخرى، على الرغم من تقاطعه معها». وما نقصد بالخطاب الايديولوجي ما يتمظهر على مستوى الرؤيا الكلية، والنموذج الفني، والصورة والرمز .. وهي المستويات / المقومات التي تستقطب رؤية ورؤيا الشاعر، وتنتشر، تالياً، في نسيج نصوصه الشعرية، مأتاها وينبوعها وعي جمالي شعري يتعامل مع الواقع والمعيوش من خلال ما ينبغي أن يكون، ووعي ايديولوجي اندغامي مسنود بالمقروء والمرجع والممارسة. وهو وعي بالواقع طبعاً، يتوسل بسيد الكلام ليقول سيزيفية ناسه، ومساراته المنكسرة، وكبوة ريحه. بين لحظتي «وشم في الكف» و «شيء كالظل» سمقت شجرة الشعر الظليلة والبليلة، وتألقت في أعطاف وأطواء النصوص كاشفة عن مغرب مسروق . وأحزان انسان مشنوق، من دون أن تدير الظهر للجمال والورد والطفل والشمس القادمة.

لقد حقق جواهري في ديوان: «شيء كالظل» انعطافة شعرية أساسية، ورنيناً جمالياً، هل للجمال رنين؟ خافت الصوت هفهافاً وحريرياً. ذلك أن الشاعر وهو يسعى إلى سقف أعلى، ويشرئب إلى أفق أبهى ، كان على موعد مع قصيدة جديدة موصولة مفصولة - في نفس الآن - مع المنجز الشعري السابق، منجزه هو، ومنجز مجايليه والمشائين امثاله. قصيدة جديدة واسعة الأحداث، كثيفة الأوراق، إذ ترتفع زانة الشعر إلى الأشهق فيما هي مشدودة إلى جاذبية واقع حفيل بشعر أثيل وسواد ضاج .. حيث الذات والموضوع متوالجان متحدان متماهيان، يقولان حرائقهما متخارجين متداخلين: سكة وماء، وجهاً وقفاً.

إن ديوان «شيء كالظل» يقلب الطاولة في وجه التجريد والإغراق في الاستغلاف، والتجريب المجاني، ولا ينبغي أن يفهم من كلامي هذا، انني أتنصص الشعر الحداثي وأتحيف تجريبيته، فالتجارب الفذة المعدودة تفند زعمي، ولكنني أبسط ملحظاً يفقأ العين

ويكسر الخاطر! ويمكننا القول بأن الشاعر جواهري ينسحب من انشغالات مجايليه الشعرية: أقصد المشائين الذين أوصدوا المنافذ السالكة إلى نصوصهم الشعرية، راهناً، ركضاً ولهاثاً مع التحولات فادحة السرعة والحضور، وقبضاً على المشيمة الشعرية العائمة في الدواخل وراء حجاب صفيق وستار غميق. على العكس منهم يذهب جواهري عميقاً في الرهان على فضاء رحيب، وطريق لاحب، يتسعان لقصائد ملتهبة بجمرات واقع الحال، منتمية إلى الملموس والشفيف والموارب أيضاً، وإلى صهيل الروح.

وهكذا، يشيد جواهري عوالمه النصية ومتخيله الرمزي رابطاً إياها دلالياً بطبيعة المرحلة وما رافقها من أحداث وهزات سياسية واجتماعية محلياً وقومياً؛ وإيقاعياً بسؤال الشعر الذي لا معدى من اعتباره أس الكتابة الشعرية إذ به تكون أو لا تكون. نقول ذلك، وفي البال تأتلق كزهور اللوتس، النصوص الشعرية التالية: (تمثال بوشكين - الأنهار - وقت للرسم - ملامح من وجه طانيا - حجارة الرأس - صورة نملة - الوردتان - مقعد الأشياء الجميلة - الحائط العتيق - وجه في لون الماء - شيء كالظل).

لا نريد بالايقاع الوزن، فما الوزن إلاّ مكون ودال من ضمن مكونات ودوال أخر. وما نريده بهذا المصطلح الذي أسيء استخدامه في كثير من الكتابات النقدية العربية الحديثة، هو العلاقات الخاصة التي تتواشج بين مستويات كثيرة، أهمها: المستوى النحوي والمستوى البلاغي والمستوى العروضي. فالايقاع الشعري - فيما يرى جودت فخر الدين - في هذه النوعية من العلاقات بين المستويات الثلاثة المذكورة يكمن سر القصيدة، ويترتب عليها إعجاب المتلقين أو عزوفهم.

وأحب أن أخلص إلى النتيجة الآتية، من باب التذكير، فلم يعد الأمر سجالاً، ومؤداها: «أن استخدام الوزن لا ينتج شعراً بالضرورة، كذلك الشعر لا يتحقق بمجرد التخلي عن الوزن،

وشم في الكف



ولكن القصيدة تقوم بإيقاعها موزونة كانت أو غير موزونة» (جودت فخر الدين - الإيقاع والزمان). لقد تحقق لشعر عبدالرفيع جواهري الإيقاع بوجوهه الثلاثة: تركيباً وبلاغة وعروضاً. وإذا كان الوزن في بعده الكمي والزمني، يقوم - كما لا يخفى - على أساس الرجع وتكرار الصدى لعناصر متناسبة، فإن الايقاع يتأسس على تكرار العناصر المختلفة. ويجدر القول بأن ظاهرة التكرير كبعد ايقاعي، تنشأ من وازع الرغبة في تحقيق قدر من التناغم والتآلف الموسيقي والدلالي بين المقاطع والأجزاء والسطور، هي ظاهرة مهيمنة، وقيمة فنية تحف أغلب نصوص الديوانين معاً، إن لم أقل كلها. ويمكن المجازفة بالقول ثانية، إنه إبدال إيقاعي مفكر فيه استراتيجياً، لأنه يضفي على نصوص جواهري تميزاً لا تخطئه العين ولا السمع حين المقارنة - مثلاً - مع كثير من نصوص الشعراء المغاربة، ويمنحها تالياً، الفرادة في المدونة الشعرية المغربية. وقد تفطن الشاعر لهذه الخاصية الصوتية والتركيبية والدلالية، منذ أن طلق التعامل مع البنية الإيقاعية التقليدية أواسط الستينيات. والمقام يضيق عن إيراد نماذج شعرية تحقق فيها هذا الدال الأساسي بشكل عريض، ذلك «أن الوعي الشعري هو الوعي الإيقاعي» ، كما يرى هنري ميشونيك. يضيق المقام لأن الدال إياه يمتد من أول نص: «بالقرب من زقاقكم» بتاريخ ١٩٦٨ إلى نصوص منتصف الثمانينيات التي يضمها ديوان «شيء كالظل»، يتأدى بنا هذا إلى القول بأن التكرير بما هو خصيصة أساسية في شعر جواهري، والذي ينتجه الخطاب صوتياً في مجموع دفقاته التعبيرية، يرد حراً ونسقياً، إما عبر ما يسميه السجلماسي بالمشاكلة أي التكرير اللفظي، أو ما يدعوه بالمناسبة أي التكرير المعنوي. كما يرد تاماً وغير تام.. محذوفاً ومضافاً، فضلاً عما يتجسد عليه من قواف متواطئة كما يسميها محمد بنيس. وهاتان فلذتان على سبيل التمثيل:

- (أ) - وها هو ذا السيف / يلتمع السيف / يرتفع السيف.
- (ب) تبت يدا أبي لهب

أمامه الدماء
وخلفه الدماء
وتحته خرائط الدماء.

ومن ناحية أخرى، هيمنت على تجربة جواهري الشعرية عروضياً أوزان لم تخرج عن المتقارب والمتدارك والرجز. «ويتبين أن اختيار الشاعر للأوزان إياها، تتحكم فيه اعتبارات فنية وجمالية ترتبط بمرونة هذه البحور واستجابتها لطبيعة القصيدة الجديدة». وحتى تعامل الشاعر مع المتدارك (فاعلن فاعلن..) لم يسلم من التشعيث وهو حذف رأس الوتد المجموع - إمعاناً في التحديث والتوصيل والقطع مع السمترية الوزنية التقليدية الصارمة والمتجهمة - فتصبح التفعيلة تبعاً لذلك هي (فعلن) .. وهو ما يطلق عليه بدق الناقوس». وأحياناً أخرى يدخل الخبب على الوحدة الإيقاعية: فاعلن - فتصير: فعلن.

إن الوعي بالشكل الشعري الجديد، وببنية النص الجديد، هو ما أسميناه من قبل بالوعي الجمالي الذي أسس لما شرع يترى من نصوص على يد الجيل الستيني والسبعيني. وقد كان جواهري في المعمعان من مضطرب الكتابة الجديدة، والتشكيل التصويري، والبنيان العروضي ذي الوحدة الإيقاعية

المتكررة أو ما يسمى بالبحور الصافية. ألم يقل قبل عقود بشأن الوزن والقافية ما يلي: «وقد تخلصت فيها - «يقصد مرحلته الشعرية الثانية التي تبتدىء من الهجمة الصهيونية على الأمة العربية في ٥ يونيو ١٩٦٧» - من الشكل التقليدي، وبقيت محتفظاً بالتفعيلة فقط كوحدة موسيقية اتحكم في عددها حسب الموقف الشعري، والانفعالات النفسية التي يتطلبها ذلك الموقف. كما أنني تحررت من القافية نفسها، فقد أصبحت أرى أنها تتحكم في مصير القصيدة العربية». (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب .. محمد بنيس). بلاغياً، ومن دون اطناب، ومن دون الوقوف عند التشابيه التمثيلية والبليغة التي يعج بها الديوان، والتي تستند إلى المشابهة، أشير، خطفاً إلى تحققها في النصوص ذات الكثافة التعبيرية ومجالها بصورة خاصة مجموعة «شيء كالظل». ذلك لأننا نسجل غلبة الكناية والأليغوريا في الديوانين. والشواهد أكثر من أن تحصر. وبمقدورنا التدليل على ذلك في النصوص التالية من (وشم في الكف): «أشعار من المدينة القديمة» - «جسر الدماء» «بالقرب من زقاقكم» «حائط الأسرار» فضلاً عن تواتر الاستعارتين التشخيصية والمكنية من خلال استدعاء رموز اسطورية أو تراثية أو تاريخية، يتعلق الأمر بيونس والمجدلية والمسيح وعنترة وعلي والحمامة وأدونيس وعشتروت ويهوذا وكسرى وجنكيز خان وطائر الرخ وأنوال وعبدالكريم الخطابي. كما يمكن أن نستبين الكناية أو الاستعارة التشخيصية في ديوان: «شيء كالظل» من خلال النصوص الشعرية التالية: «الحمار» «سقوط البقرة» «صورة نملة» «القفص» «الأنهار» «وعد البنفسج» «ليل الليل» و «ممر النخيل».

إن الكناية التي تلتبس كثيراً بالمجاز المرسل، تلتقي في زعمي، بالأليغورية التي تعتبر نوعاً من الاستعارة الرمزية أو التمثيل أو الأمثولة.

وتجد مشخصاتها في النصوص التي تتجه - بوجه عام - نحو البساطة في التعبير.. والتي تروم التوصيل، وتتغيا تحقيق التفاعل بين النص ومستقبله. وتمثيلاً على ذلك، نشير إلى شاهدين شعريين. فأما الشاهد الأول فهو «الحمار»، وأما الشاهد الثاني، فهو مطولة الشاعر الموسومة بـ «حفريات في ذاكرة رجل اسمه مسعود». نفتح قوساً لنقول إنها مطولة شعرية تتعامل وتتناص مع قصائد شعرية مغربية ممهورة باستراتيجية القص والسرد ضمن قالب حكائي، ويبصمها الهم السبعيني واقعياً وشعرياً، وتتبنى سمتاً ونعتاً على رامز شخوصي واقعي أو متخيل، يتعلق الأمر بشخصية الشكدالي في قصيدة عبدالله راجع: «رائعة أيامك يا حرب الزنج»، و «وقائع متوهجة من سيرة الفقيه بولحية» في ديوان «صهيل الخيل الجريحة» لمحمد الأشعري، و «وجه متوهج عبر امتداد الزمن» لمحمد بنيس، وشخصية ياسر أبو النصر الجائي لأحمد بلبداوي في ديوان «سبحانك يا بلدي». وأبو فراس في «يوميات في الأسر» لمحمد بنطلحة، و «على أعتاب ابن الفجاءة» لحسن الأمراني.

وغني عن البيان أن «الأليغوريا تراهن على توصيل الرؤية بأسلوب القصدية الأليغورية، وهو نوع من الشعر يأتي في قالب حكاية خرافية أو رمزية، وأضيف: أو أمثولة - بسيطة التركيب بناء، عميقة الرؤية دلالياً، ومغزى فلسفياً وإيديولوجياً» (العباشي أو الشتاء - الباحة والسنديان).

ولعمري، إن تجليات هذا التعريف لحاضرة بادية وملتمعة عبر بناء النص الشعري الانسيابي والمتكسر، وعبر تحولات مسعود من خلال تشغيل ذاكرته وإبصاره واستبصاراته وهو يرى - منصعقاً - القساوسة الجدد يمتطون ظهر المرحلة ويمتصون ما تبقى في ضرع البقرة من حليب أو دم سيان! فيسدل مسعود ستارة السواد على واقع أشد سواداً رافعاً كأساً سوداء في صحة سواد الأمة!

ختاماً أقول: لم أستبر - وقد علت ذلك في المهاد - القول والمقول الشعريين كما عبرا عن نفسيهما من خلال المجموعتين: «وشم في الكف» و «شيء كالظل»، لأن مقاربة خاطفة كهذه تقصر عن الإمساك بتلابيب التجربة الشعرية، فما بالك باختراقها والتوغل إلى مقاصيرها وردهتها وسراديبها، وكيمياء لغتها، وجمالية هذه اللغة، وما به تميزت .. وتفردت وتجوهرت حتى أضحت محسوبة على صاحبها لائطة به لوط تركيبة الماء أو H_2O.

لكنني أود أن أستدرك لأحيي ديوان «شيء كالظل» الأنيق شكلاً ومضموناً لأن الشاعر عبدالرفيع أنجز فيه فعل الخروج متوجاً بالألم، مدججاً بحس شعري راق ورهيف. ولطالما تساءلت متأولاً هل: «شيء كالظل» هو نسمة الحب الفجائية في صحراء الخواء واليباس؟ هل هو شيء كانسحاب التوهج والألق .. شيء كالكسوف مثلاً، كسوف مرحلة وانكسار أشياء، واندحار أحلام.. شيء كالخيانة أيضاً!!

انه ديوان لا يحصي المعنى بالكامل .. يُحصي بالمقابل العذابات والأوهام والمداجاة والآمال التي شجرت ثم تساقطت فجأة بكل الرنين كورود البلاستيك مغبرة وشائهة.

في «شيء كالظل» حقق عبدالرفيع جواهري، نقلة جمالية وخطوة نوعية على مستوى المقول والقول الشعريين، وعلى مستوى الصوغ الكتابي الحاذق، أذكر مثلاً نصوصه الشعرية القصيرة ذات الماء والشفوف والعذوبة والعذاب، وهي «الأشياء الجميلة - وجه في لون الماء - الحائط العتيق - شيء كالظل - سقوط البقرة - حجارة الرأس - صورة نملة - الوردتان - مقعد - القفص - الحمار - ملامح من وجه طانيا - تمثال بوشكين - الأنهار...» دون أن أنسى مطولته الشعرية الباذخة - التي هي عبارة عن سيرة ذاتية شعرية متوهجة، تلك التي قرأها لمناسبة تكريمه العام الماضي بفاس من لدن مندوبية فاس للثقافة والاعلام بالتنسيق مع الاسيسكو، وفرع اتحاد كتاب المغرب؛ أتذكر المطولة وفي القلب حسرة لأنها ليست طوع يدي.

ديوان «شيء كالظل» كتاب شعري انعطافي في مسيرة الشاعر تخصيصاً، وفي مسيرة مدونة الشعر المغربي المعاصر تعميماً .. انه ديوان يحلق عالياً في سماء الشعر، فطوبى لصاحبه، وتحية له.



الخيال والحقيقة.. وأدب الإثارة

ليلى الأطرش

ما مقدار الشخصيات والأحداث الحقيقية ونقل الواقع في أدب يُكتَب بينما عين المؤلف على شروط النشر، يحلم بتجاوز محيطه الإقليمي والقومي إلى العالم، ليعود إليه عبر الآخرين نجما واسما معروفا؟ وما دور الخيال والتركيب في شخصيات الكتاب والروائيين تحديدا؟

كثيرون هم الكتاب العرب وغيرهم ممن اعترفت بهم بلادهم حين لمعوا بعيدا عنها، غونتر غراس، ماركيز، أمين معلوف، ومحمد شكري، الطاهر وطار، كاتب ياسين وغيرهم، بعضهم كتب سيرته الذاتية فانفتح العالم له، وبعضهم ارتد إلى التاريخ، وآخرون حملوا مجتمعاتهم في عقولهم وقلوبهم وكتبوها من منافيهم الاختيارية، حينها فقط التفتت أوطانهم إلى تجاربهم.

والتماس مع الآخرين وسبر أغوار نفوسهم والوقوف على حياتهم يشكّل معيناً لا ينضب للكتاب عموما، يرفدونه بالخبرات والتجارب الشخصية والانفتاح على العالم والثقافة.

يبرز السؤال في ضجة اشتركت فيها أكثر من دولة، وتحوّلت الجهات المعنية التي مسّت القضية عملها من قريب أو بعيد، إلى سكوتلنديارد وبوليس سري لكشف زيف كاتبة مجهولة ادعت أنها عاشت مؤلفها تجربة شخصية ما زالت تدفع ثمنها، حول قضية شرف وملاحقة تهدد حياتها فهربت من الأردن لتحتمي بديمقراطيات العالم وتسامح مجتمعاته.

الرواية التي حملت كثيرا من الإثارة والبهارات حول قضية مأساوية تعيب أي مجتمع، ضُخّمَت إلى حد بعيد، فاستغلت الكاتبة نهم الغرب إلى قصص الحريم واضطهاد المرأة والجنس وقمع النساء لتختلق منها حكاية غرام محرّم في مجتمع ظاهره متمدين، بينما ينكر رجاله عاطفة شابيّن ويقتلون من تجرؤ على الحب، ولتصبح أكثر إثارة وقبولا، تُدْخِل الكاتبة اختلاف الدين بين الحبيبين.

ما فعلته الكاتبة لتحقيق الشهرة باختلاق الحادثة مشروع ومقبول لو لم تدّع أنها سيرة ذاتية، وأنها تروي مأساتها وصديقتها لتدين مجتمعا وثقافة بأسرها وتفضح ممارسات التمييز وظلم قوانين الرجل وتفكيره، ولو لم تقدمها الدعاية كلها على أنها قصة حقيقية، ولأن الكاتبة انتهازية بطبعها على ما يبدو، حاولت رشوة وإسكات جهات أردنية معروفة عالميا بجهودها في هذه القضية تحديدا، بالتبرع لها زيادة في لعب دور الشهيدة ذات القلب الرحيم وغير الطامعة، ولهذا تقدم بعضا مما حصلت عليه من كتابها لمجهودات محاربة جرائم الشرف. قلب رحيم ما شاء الله!

الكاتبة تعلم وناشرها أنها حققت شهرة وثروة لا تحلم بها لو أنها اعترفت بأنها من نسج خيال مبني على واقع، لأن ما كتبته سيضحي مجرد رقم لكتاب على الرفوف، وقد لا تحظى بأي اهتمام، فلن يبلغ خيالها وإثارته ربع ما ادّعاه المستشرقون من قصص الحريم وليالي شهرزاد وقمع النساء والشبق والغلمان في مجتمعات ذكورية شرقية وإسلامية، ولكن المستشرقين لم يعيشوا ثورة الاتصال وكان تكذيبهم ومعرفة ما اختلقوا يحتاج وقتا وجهدا كبيرين، أما في زمن الإنترنت ووسائط الاتصال كلها فالبحث والتقصي يتم دون مشقة السفر مما اختزل العالم إلى قرية كونية، وصار طمس الحقائق وإخفاؤها من الصعوبة بمكان بالغ. لهذا تم كشف ألاعيب كاتبة اعتقدت أن مجتمعا هجرته طفلة لا يمكنه كشف أكاذيبها الصارخة حوله فسحب كتابها الملفّق من الأسواق وفضحت كاتبته، وهددت بالطرد من بلدان لجأت إليها طالبة حمايتها.

الفتاة جريئة على الباطل وتبحث عن الشهرة بأي ثمن، وخيالها فاق ما تفعله بعض الباحثات والكاتبات من الهجوم على التقاليد بحق وبغيره لتترجم أعمالهن وتنتشر، حتى صارت الترجمة وساما وجواز مرور إلى الآخرين وإبهارهم.

لم تغلّف تلك الكاتبة الساذجة انتهازيتها وخيالها بالبحوث والدراسات والمؤتمرات والندوات كما يحدث في كل الوطن العربي من محيطه إلى خليجه، حتى صارت أكثر من الهم على القلب، وأغلب الظن أنها لا تدري في غربتها بأن الكثيرين سبقوها إلى نشر الغسيل العربي كله حول المرأة والأقليات في الشرق، فقد هاجرت من الأردن في الثالثة.

لم يكن في حياتها ما يثير فاختلقته بخيال خصب جامح، ووظفت ما سمعته عن جرائم الشرف، الخطأ الوحيد أنها كتبت "سيرة ذاتية"، ففضحت، بينما تتستر كاتبات كثر وراء بطلاتهن بينما يكتبن سيرتهن الذاتية دون جرأة الاعتراف، ثم يدعين التحرر والانفتاح.

الشعرية العربية في التراث النقدي

أحسن مزدور - الجزائر

بداية يجب الإقرار بصعوبة تحديد مفهوم الشعرية، فالشعر كمصطلح وكمفهوم أدبي يسهل تصوره أما الشعرية فهي مفهوم غامض وتجريدي وصعب التحديد، والصعوبة تكمن في تحديد طبيعة الخصائص أو العناصر التي تكونها. ونقصد بالشعرية خصائص العناصر التي تجعل من الشعر شعرا. فالشعرية إذا هي العناصر الظاهرة والخفية التي تجعل من الشعر شعراً وليس شيئاً آخر.

والنظر النقدي هو المعني بالكشف عنها ونقلها من الخفاء إلى التجلي والوضوح بالإجابة عن أسئلة قد تبدو لغير العارفين بهذا الفن أسئلة بسيطة وساذجة مثل: لم سمي هذا الفن شعراً وهذا نثراً أو فلسفة..؟ ما الذي يميز النص الشعري عن النص العلمي؟ لم نستجيب في عصرنا الحديث مثلاً لنصوص ابن الرومي الشعرية في حين لم تلق لها رواجاً في عصرها؟ هذه الأسئلة ومثيلاتها أسئلة مشروعة و ذات قيمة في فهم الشعر والشعرية، ولذلك فالسؤال الذي أطرحه في هذا السياق، هل الشعرية العربية قيم ثابتة أو متحولة أم هي جمع بين ما هو ثابت وما هو متحول. وهو ما سنحاول أيضاً بحثه في هذه الدراسة. وهنا استبق الخاتمة فأقول: مهما كانت النتائج المتوصل إليها، تبقى الحقائق نسبية في مثل هذا الموضوع فقد «حكى اسحاق الموصلي قال: قال لي المعتصم: أخبرني عن معرفة النغم وبينها لي، فقلت: «ان من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة» (١) فقد تقرأ قصيدتين جيدتين لشاعر أو أكثر فتحدث فيك كل واحدة منهما أثراً مختلفاً فتدرك هذا الاختلاف ولكنك تعجز عن وصفه. ومهما يكن فإن هذا الجانب من الشعرية لا يجب أن يثبطنا عن البحث فيما هو ممكن إدراكه ووصفه.

د. جابر عصفور

بداية أرى أن الشعرية حتى وإن كانت مصطلحاً حديث النشأة فما دام هناك شعر هناك شعرية، وهي بالمفهوم الذي حددناه سابقاً يمكن أن نبحث عن معالمها في كل المراحل التي مر بها تطور الشعر العربي. يجب أن نسلم منذ البداية أيضاً بأن الشعر العربي وما رافقه من نظر نقدي قد مر بمراحل تطور مختلفة وبالتالي فإن البنية الذهنية في إدراك الشعرية في التراث النقدي قد تطورت أيضاً، وسأحاول الوقوف عند محطات هذا التطور وحصر العناصر الشعرية كما أدركها النقاد في كل مرحلة وإن لم يسموها باسمها.

ما نقلته لنا الكتب عن النظر النقدي في مرحلة ما قبل الإسلام - إذا جاز هذا التعبير - قليل وبسيط ومشكوك في صحة بعضه لأسباب كثيرة لا فائدة من الخوض فيها هنا. من ذلك ما ورد من أن امرأ القيس وعلقمة الفحل احتكما إلى أم جندب أيهما أشعر فطلبت منهما أن يقولا شعراً يصفان فيه فرساً على قافية واحدة وروي واحد، فأنشداها جميعاً القصيدتين. فحكمت لعلقمة على امرىء القيس لقول هذا الأخير:

فللسوط ألهوب وللساق درة ... وللزجر منه وقع أخرج منعب

فأجهد فرسه بسوطه في زجره ومريه فأتعبه بساقه. أما علقمة في قوله:

فأدركهن ثانياً من عنانه ... يمر كمر الرائح المتحلب

فأدرك فرسه ثانياً من عنانه لم يضربه ولم يتعبه(٢).

والملاحظ أن معيار أم جندب في جودة الشعر هذا معيار خارجي متعلق بنمط الحياة في ذلك العصر، فضرب الفرس وزجره حتى يزيد من سرعته دلالة على أن الفرس هجين وليس أصيلاً وهذا ينعكس على الشعر سلباً. وهو ما يعني أن النص الشعري كلما كان متمشياً مع أعراف المجتمع، وفياً لعادات الناس كان وقعه أشد وتأثيره أقوى. كما ورد عن الجاهليين أن المسيب بن علس مر بمجلس بني قيس بن ثعلبة فاستنشدوه فنشدهم، فلما بلغ قوله:

وقد أتناسى الهم عند اذكاره ... بناج عليه الصيعرية مكدم

فقال له طرفة «استنوق الجمل» لأن الصيعرية ميسم للإناث(٣).

من وجهة نظر طرفة بيت المسيب فاسد المعنى لأنه اسند صفة للجمل ليست من صفاته، بل هي من صفات النوق، وهو معيار خارجي يتصل بعادات العرب في استعمالاتهم اللغوية.

وهناك القصة المشهورة التي تحكي أن الأعشى والخنساء وحسان بن ثابت احتكموا إلى النابغة أيهم أشعر، وكيف أن هذا الأخير جعل حسان في المرتبة الثالثة بعد الأعشى والخنساء وأخذ عليه قوله:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى ... وأسيافنا يقطرن من نجدة دماً

ولدنا بني العنقاء وابني محرق ... فأكرم بنا خالاً وأكرم بنا ابنما

فعاب عليه استخدام الجفنات بدل الجفان، والغر بدل البيض، واللمعان بدل الإبراق والضحى بدل الدجى، والقطر بدل الجريان، لأن الصفات البديلة أفخم وأكثر من سابقاتها فخراً. كما عاب عليه في البيت الثاني افتخاره بنفسه بدل الافتخار بآبائه(٤) ما يفهم من هذه الرواية أن خروج الشاعر على طريقة العرب في المبالغة وعاداتهم في الفخر يعد عيباً يشين الشعر.

غالبية النصوص المشار اليها هي من نوع الموازنات التي يحاول النقاد فيها المفاضلة بين شاعرين أو اكثر

وإن كان من المعاصرين من نفى أن يكون هذا النوع من النقد صادراً من النابغة «فلم يكن الجاهلي يعرف جمع التصحيح وجمع التكسير وجموع الكثرة وجموع القلة، ولم يكن له ذهن علمي يفرق بين هذه الأشياء...»(٥).

النقد في العصر الجاهلي لم يكن يسمي الأشياء بأسمائها فالمسميات والمصطلحات لم تكن معروفة حتى أنهم إذا أرادوا التعبير عن جيد الشعر ورديئه شبهوا القصيدة بأشياء أخرى من محيطهم وبيئتهم، ومثال ذلك ما يروى أن رهطاً من شعراء تميم اجتمعوا في مجلس شراب وهم الزبرقان بن بدر والمخبل السعدي وعبدة بن الطيب وعمرو بن الأهتم، فتذاكروا أشعارهم، وتحاكموا إلى ربيعة بن حذار، أيهم أشعر، فقال أما عمرو فشعره برود يمنية تطوى وتنشر، وأما أنت يا زبرقان فكأنك رجل أتى جروراً قد نحرت فأخذ من أطايبها وخلطه بغير ذلك. وأما أنت يا مخبل فشعرك شهب من الله يلقيها على من يشاء من عباده. وأما أنت يا عبدة فشعرك كمزادة أحكم خرزها فليس يقطر منها شيء(٦).

شعر عمرو بن الأهتم جيد فهو لا يسلمك نفسه من أول مرة فكلما أعدت قراءته ازددت استمتاعاً به، وشعر الزبرقان يجمع بين الجيد والرديء، وشعر عبدة بن الطيب قوي الأسر متين النظم لا حشو فيه، أما شعر المخبل فهو أجودهم.

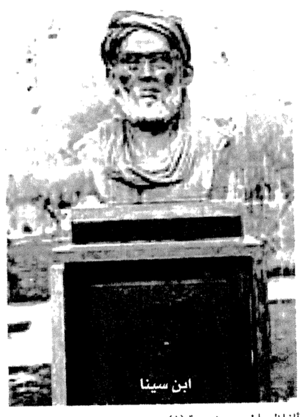
والملاحظ أن جل النصوص النقدية التي أوردناها هي من نوع الموازنات التي يحاول فيها النقاد المفاضلة بين شاعرين أو أكثر، وقد لاحظنا أيضاً أن النقاد يحكمون الذوق في أحكامهم، وعجزوا عن تحديد خصائص الجودة أو تعليلها بالوقوف على السمات التي تميز شاعراً عن آخر، وأن مقاييسهم في المفاضلة غالباً ما تكون خارج نصية مما لا يساعد على تحديد مفهوم الشعرية عندهم. بل لا نجد في نقدهم أية اشارة إلى العناصر الأساسية التي يبنى عليها الشعر كالموسيقى (الوطن، القافية، الروي)، والصورة البلاغية (التشبيه، الاستعارة..)، اللغة (لفظاً ومعنى) وهو ما يعني أن هذه المصطلحات لم تكن معروفة آنذاك.

ثم ظهر في القرن الثاني للهجرة مصطلح «الفحولة» الذي تتلخص فيه جودة الشعر، والفحولة كما عرفها الأصمعي عندما سئل عن معناها قال: «يريد أن له مزية على غيره كمزية الفحل على الحقاق»(٧) ومعنى هذا أن الفحولة تعني القوة.

ومعيار الفحولة في تحديد جودة الشعر معيار واضح المعالم وبخاصة عند الأصمعي، حيث يكاد يقتصر على الجانب اللغوي وحسب. فقد حصر الأصمعي الفحولة على الشعراء الجاهليين والمخضرمين، وهم عنده إما فحول أو غير فحول، أما معاييره في الفحولة فتشمل:

١- اللغة:

أ- يجب أن تكون لغة الشعر لغة نجدية و لذلك يرى أن «عدي بن زيد وأبو داود الأيادي لا تروي العرب أشعارهما لأن



ابن سينا

ألفاظهما ليست بنجدية»(٨)

«وعندما سئل عن أبي داود قال صالح ولم يقل فحل»(٩)

ب- يجب أن يكون الشاعر بدوياً. عندما سئل الأصمعي عن القحيف العامري قال: «ليس بفصيح ولا حجة»(١٠) كما يرى أن العباس بن الأحنف «ما يؤتى من جودة المعنى ولكنه سخيف اللفظ»(١١).

ت- أن يكون الشاعر من أصل عربي، فالمولدون عنده ليسوا فحولاً. الكميت بن زيد ليس بحجة لأنه مولد ولم يلتفت إلى شعره(١٢). وسئل عن مروان بن أبي حفصة فقال: «كان مولداً، ولم يكن له علم باللغة»(١٣)

ج- غلبة صفة الشعر على غيرها من الصفات، لذلك لم يعد عنترة بن شداد، وحاتم الطائي من الفحول لاشتهار الأول بالفروسية والثاني بالكرم.

د- أن يكون للشاعر عدد من القصائد الجياد. فعندما سئل عن المهلهل قال: «ليس بفحل ولو قال مثل قوله: أليلتنا بذي حسم أنيري. خمس قصائد لكان أفحلهم»(١٤).

هـ- حلاوة الشعر: «لبيد ليس من الفحول لأن شعره كأنه طيلسان طبري يعني أنه جيد الصنعة وليست له حلاوة»(١٥).

مقياس الفحولة عند الأصمعي - كما يبدو - مقياس لغوي بالدرجة الأولى وهو مقياس غير كاف لتحديد جودة الشعر أو تحديد الشعرية.

أما الفحولة عند ابن سلام الجمحي فهي أكثر وضوحاً وأكثر موضوعية في فهم جودة الشعر، فهو لم يحصرها في الجاهليين والمخضرمين، بل امتد بها في الزمن إلى شعراء بني أمية وإن كان قد قسم الفحولة قسمين؛ قسماً أولاً خاصاً بالجاهليين والمخضرمين وقسماً ثانياً خاصاً بالاسلاميين، وكل قسم وزع شعراءه على عشر طبقات متكافئة. وحاول أن يضع معايير أخرى في توزيع الشعراء داخل الطبقة الواحدة.

واصطلحنا على أن نسمي الأولى معايير الترتيب الخارجي، والثانية معايير الترتيب الداخلي. فمن معايير الترتيب الخارجي ما يلي:

١- اللغة: فقد أخر رتبة عدي بن زيد إلى الطبقة الرابعة من الجاهليين والسبب في تأخيره أنه «كان يسكن الحيرة ويراكن الريف فلان لسانه وسهل منطقه»(١٦) وهو في هذا يشبه الأصمعي ولكن بأقل حدة.

٢- أن يكون للشاعر عدد من القصائد الجياد، فالأسود بن يعفر «له واحدة رائعة طويلة لاحقة بأجود الشعر ولو كان شفعها بمثلها قدمناه على مرتبته»(١٧) علماً أنه من فحول الطبقة الخامسة.

٣- غزارة الشعر: فهو يرى أن شعراء الطبقة الرابعة «مقلون وفي أشعارهم قلة فذاك الذي أخرهم»(١٨) وكذلك شعراء الطبقة السابعة.

٤- تنوع الأغراض: يقول: «وكان لكثير في التشبيب نصيب وافر وجميل ومقدم عليه وعلى أصحاب النسيب جميعاً في التشبيب، وله في فنون الشعر ما ليس لجميل وكان جميل صادق الصبابة وكان كثير يتقول، ولم يكن عاشقاً»(١٩) ومع ذلك وضع الشاعر كثير في الطبقة الثانية من الاسلاميين وجميل بن يعمر في الطبقة السادسة ذلك أن كثير نوع في أغراض الشعر في حين اقتصر جميل أعلى النسيب.

أما معايير ابن سلام الجمحي الداخلية التي تميز كل شاعر عن الآخرين داخل الطبقة الواحدة، فنذكر منها ما يميز شعراء الطبقة الأولى من الجاهليين بعضهم عن بعض. فامرؤ القيس «سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب واتبعته فيها الشعراء؛ استيقاف صحبه في الديار، ورقة النسيب، وقرب المأخذ، وشبه النساء بالظباء، والبيض، وشبه الخيل بالعقبان، والعصي، وقيد الأوابد، وأجاد التشبيه، وفصل بين النسيب وبين المعاني، وكان أحسن أهل طبقته تشبيها»(٢٠). فأهم ما يميز الشاعر امرأ القيس عن شعراء طبقته أن له قدم سبق في طرق بعض المعاني وتفوقه في عقد التشبيهات.

أما ما يميز النابغة عن شعراء طبقته أنه كان «أحسن ديباجة شعر وأكثرهم رونق كلام واجزاهم بيتاً كأن شعره كلام ليس فيه تكلف»(٢١). شعر النابغة يتميز بمتانة نسجه، وحسن حكمه وصفائه وجزالة لغته، وشعره مطبوع خالٍ من التكلف.

وأما ما يميز زهير أنه كان «احصفهم شعراً وأشدهم مبالغة في المدح وأكثرهم أمثالاً في شعره» (٢٢). ما يميز زهير أنه أكثرهم تنقيحاً لشعره وأكثرهم مبالغة في مدحه وأكثرهم امثالاً سائرة.

أما الأعشى فهو «أكثرهم عروضاً وأذهبهم في فنون الشعر وأكثرهم طويلة جيدة وأكثرهم مدحاً وهجاء وفخراً و وصفاً»(٢٣).

بعد هذا العرض الذي استخلصنا فيه معايير ابن سلام الجمحي في وضع طبقات الشعراء نسأل هل هذه المعايير - وهي معايير جودة - قادرة على مساعدتنا في تحديد الشعرية؟ معايير الترتيب الخارجي معايير - في مجملها - خارج نصية فهي تتعلق بقدرات الشاعر على غزارة الانتاج، وتنوع الأغراض وفصاحة اللسان أكثر مما تتعلق بتحليل النص الشعري والوقوف على جمالياته.

أما معايير الترتيب الداخلي فهي معايير داخل نصية، وهي لذلك أكثر نجاحاً في تحديد سمات الشعرية، حيث نلاحظ أن جل صفات الجودة عند الشعراء الأربعة صفات تتصل ببنية الشعر: فشاعرية امرىء القيس تتميز بالقدرة على التعبير بالصورة، بل تفوق على أقرانه في عقد التشبيهات، والتعبير بالصورة بخاصة الصور التشبيهية من أكثر الجماليات التي احتفل بها النقاد القدماء.

وشاعرية زهير بن أبي سلمى تتميز بقوة البناء نتيجة احكامه و تنقيحه لشعره، كما تميز بتطعيم شعره بالحكم والأمثال السائرة، والمبالغة في معاني المديح، وهي كلها صفات جودة في الفكر النقدي العربي.

هذه الصفات هي مقاييس جودة متأصلة في النقد العربي القديم. كما وردت في طبقات ابن سلام عبارات أخرى أكثر دلالة على شعرية الشعر مثل (الابتداع، الرقة، قرب المأخذ، حسن الديباجة، الرونق، عدم التكلف، الحلاوة)، وهي تشير إلى اللذة التي يثيرها الشعر في المتلقي، وهي في جانب من جوانب حد الشعر، فعادة يعرف الشعر ببنيته أو بوظيفته، وابن سلام جمع بين البنية والوظيفة في تحديد جماليات الشعر.

والحق ان ابن سلام قد اعتمد في طبقاته على الجمع والتصنيف أكثر مما اعتمد على تحليل النصوص وهو عمل ليس بالهين إذ يعكس وعياً وإدراكاً للعناصر المكونة للشعر وخصائصه الجمالية.

وقد فتح هذا الكتاب أعين النقاد على قضايا ومصطلحات ومعايير نقدية تتصل مباشر بحقيقة الشعر وحده وجمالياته فظهرت بعد ذلك مؤلفات متخصصة تنطوي على نظر نقدي أكثر نضجاً وإدراكاً للشعرية العربية، فظهر في القرن الرابع الهجري وما تلاه عمود الشعر العربي، كما ظهرت في هذه المرحلة تعريفات كثيرة للشعر تبين عمق الفكر النقدي العربي في التحليل.

يتعذر علينا في هذا المبحث استقراء كل ما كتب للوقوف على البنية الفكرية العربية في ادراكها للشعرية، فهذا يتطلب وقتاً وجهداً كبيرين لا تسمح به الظروف الحالية - أمني نفسي بأن أحقق هذه الغاية مستقبلاً - واقتصر في هذا المبحث على مصدرين اعتقد أنهما يمثلان خلاصة ما توصل إليه النقد العربي القديم في تحديد الشعرية العربية، هما عمود الشعر وتعريفه.

أعتقد أن عمود الشعر أو كما يحلو لبعض المعاصرين تسميته «نظرية عمود الشعر» (٢٤) تمثل عناصر الشعر وجمالياته في الفكر النقدي العربي حتى القرن الرابع الهجري على الأقل، أول من خلصها في نص واحد هو القاضي عبدالعزيز الجرجاني في قوله: «وكانت العرب انما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسلم السبق لمن وصف فأصاب وشبه فقارب وبده فأغزر ولمن كثرت سوائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تحفل بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»(٢٥).

عناصر عمود الشعر بهذه الصفات ليست من وضع

شعرية المعنى لا تتحقق بصحته او بشرفه - بصدقه او بصوابة بل يتطلب في الصدق او الكذب

الجرجاني وإنما هي خلاصة ما استقاه النقاد - من تقاليد وجماليات - من قراءتهم للشعر العربي المنسوب للجاهلين والمخضرمين بوجه خاص، وهي التقاليد التي يطلق عليها عادة «طريقة العرب».

وقد صاغ المرزوقي عمود الشعر بعد ذلك صياغة مختلفة من حيث اضافة عناصر شعرية أخرى، البعض منها أغفله القاضي الجرجاني والبعض الآخر ذكره و لم يعده من عمود الشعر. والسبب في هذا الاختلاف أن القاضي الجرجاني وضع عمود الشعر البدوي (الجاهلي والمخضرم) في حين قصد المرزوقي عمود الشعر العربي حتى عصره والدليل على ذلك قول الجرجاني ان العرب (لم تكن تحفل بالتجنيس والمطابقة ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض) يفهم من هذا النص أن هذه العناصر مضافة حديثاً إلى عمود الشعر العربي، اضافها شعراء عصره وهي عناصر تزيينية لم تكن العرب (تعبأ ولا تحفل) بها، وهو ما يعني أنها كانت ترد في أشعارهم دون افراط في حين افرط المحدثون في النسج على منوالها.

أما عمود الشعر العربي عند المرزوقي فقد حدده بقوله: «انهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته وجزال اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف - ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات - والمقاربة في التشبيه والتحام اجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما» (٢٦) ويمكن تقسيم عمود الشعر إلى عناصر تكوينية وعناصر جمالية وعناصر بنائية وأخيراً عناصر انتاجية وهذه الأخيرة في بنية الشعر.

أ- شرف المعنى وصحته: لا يقصد بالشرف والصحة في المعنى الجانب الأخلاقي فيه - فلا يوجد في التراث النقدي ما يدعم ذلك - ولعل المقصود بالشرف اختيار الصفات المثلى والمبالغة فيها، وقد رأينا من قبل كيف أن ام جندب استهجنت وصف امرىء القيس فرسه بالبطء وأنه لا يسرع في سيره إلاّ بالزجر والضرب، كذلك الأمر بالنسبة للأغراض الشعرية، ففي المدح مثلاً «لا يمدح الرجال إلاّ بما يكون لهم وفيهم»(٢٧) وفي الغزل لا يكتفي الشاعر بوصف ما يحس به وما يعانيه، بل عليه أن يبالغ في ذلك «فيصف حال من كثرت فيه الأدلة على التهالك في الصبابة، وتظاهرت فيه الشواهد على افراط الوجد واللوعة، وما كان فيه من الخشوع والذلة أكثر مما يكون فيه من الإباء والعزة...»(٢٨).

وتعني صحة المعنى ألا يصف الشاعر الشيء بصفة ليست من صفاته، فلا يطلق - كما سبق أن رأينا عند المسيب - صفة من صفات النوق على الجمال. كما أن من صحة المعنى ألاّ يسم الشاعر الشيء بمعنى ليس من معانيه، أي مخالفة العرف والإتيان بما ليس في العادة. فقد أخذوا على عدي بن زيد في



صفة الخمر، قوله:

والمشرف الهيدب يسعى به   أخضر مطموثاً بماء الحريص

«فوصف الخمرة بالخضرة، وما وصفها بذلك أحد غيره»(٢٩)، كما أخذوا على قول المرار:

وخال على خديك يبدو كأنه   سنا البرق في دعجاء باد دجونها

فالتعارف المعلوم أن الخيلان سوداء وما قاربها في ذلك، والخدود الحسان انما هي البيضاء وبذلك تنعت فأتى هذا الشاعر بقلب المعنى»(٣٠).

شعرية المعنى لا تتحقق بصحته أو بشرفه، بصدقه أو بصوابه، انما شعريته انه لا يتطلب فيه الصدق أو الكذب. وما مقولة القدماء بأن أجود الشعر أكذبه إلاّ رد فعل لمحاولة ربط الشعر بالحقائق الكونية أو بالدين، أي أن أجود الشعر أصدقه.

ب- جزالة اللفظ واستقامته: الجزالة صفة لطبيعة لغة الشعر، هو التمط الأوسط في الاستخدام اللغوي أو كما عرفها القاضي الجرجاني «ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحط عن البدوي الوحشي»(٣١)، «بحيث تعرفه العامة إذا سمعته ولا تستخدمه في محاوراتها»(٣٢). وتعني استقامة اللفظ ايضاً انسجام حروفه حتى يكون سهلاً على اللسان. كما أن من الاستقامة أن يكون اللفظ غير مجاف لأصل وضعه في اللغة مثل قول البحتري:

تشق عليه الريح كل عشية   جيوب الغمام بين بكر وأيم(٣٣)

فقد قابل الشاعر بين (بكر) و (أيم)، والأيم هي التي لا زوج لها سواء سبق لها الزواج أم لا. كذلك من الاستقامة انسجام اللفظ مع قرائنه من الألفاظ، اشتقاقاً وجموعاً وتصريفاً ولذلك عيب مسلم بن الوليد في قوله:

فاذهب كما ذهبت غواني مزنة   يثني عليها السهل

والأوعار(٣٤)

كان عليه أن يقول الوعر بدل الأوعار حتى ينسجم مع السهل.

وإذا كانت الاستقامة صفة ثابتة في اللغة بعامة وانها شعرية في ذاتها فان الجزالة صفة غير ثابتة لأن مفهوم الجزالة مفهوم متحول فلكل عصر لغة جزلة، فالجزالة عند الجاهلي ليست هي عند الأموي كما ليست هي نفسها عند الشاعر المعاصر، لأن كل شاعر يكتب بلغة عصره.

ج- مشاكلة اللفظ للمعنى مع شدة اقتضائهما للقافية:

تعني المشاكلة بين اللفظ والمعنى التناسب بينهما، يقول المرزوقي موضحاً: «وكان اللفظ مقسوماً على رتب المعاني، قد جعل الأخص للأخص والأخس للأخس»(٣٥). نظر القدماء إلى الألفاظ والمعاني نظرتهم إلى الناس فكما أن الناس رتب وطبقات فكذلك هي أيضاً، والغاية تحقيق الانسجام بين ايقاع المعاني وايقاع الألفاظ ثم لا بد في الشعر أن ينسجم هذان الايقاعان مع ايقاع القافية، وهو ما يعني أن القدماء قد سبقونا إلى إدراك أهمية موسيقى الشعر في تعميق احساسنا بالمعنى؛ «وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود المنتظر يتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلبة لمستغن عنها»(٣٦). والقافية القلقة، المجتلبة هي التي يسميها أبو هلال العسكري «القافية المستدعاة التي لا تفيد معنى وإنما أوردت ليستوي الروي فقط مثل قول أبي تمام:

كالظبية الأدماء صافت فأرتعت زهر العرار الغض والجثجاثا»(٣٧)

فالجثجاث لا تفيد شيئاً إلاّ لاكتمال الوزن.

فالقافية بهذا المعنى تشكل مركز ثقل في الشعر، وعليها المعول في اكتمال بنية البيت الشعري دلالياً وموسيقياً، ولذلك وجدنا القدماء يدعون إلى وحدة البيت الشعري، ويرفضون القرآن. والحق أن المشاكلة لا تكون بين اللفظ والمعنى والقافية فحسب وإنما أيضاً بينها جميعاً وبين الوزن باعتبار القافية هي خاتمة الجملة الموسيقية في البيت الشعري، وباعتبار الوزن «مشتملاً على القافية وجالباً لها ضرورة»(٣٨).

د- المقاربة في التشبيه: هو عنصر جمالي يتعلق بتصوير المعاني، و اشتراط المقاربة في التشبيه تعني الوضوح في الصورة التشبيهية، ولهذا «فأصدقه ما لا ينتقص عن العكس، وأحسنه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، لتبيين وجه الشبه بلا كلفة»(٣٩) نحو تشبيه الخد بالورد الذي يمكن عكسه فنشبه الورد بالخد. فمن الصور التشبيهية التي نالت أعجابهم نورد - للتمثيل لا للحصر - بيت امرىء القيس:

كأن قلوب الطير رطباً ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالي(٤٠)

المتأمل في هذه الصورة لا يجد ما يسترعي الانتباه سوى المظهر الخارجي، قلوب الطير على هيئتيها (الرطبة واليابسة) ولونها العنابي، التي تشبه العناب في لونه وهيئته حين يكون رطباً، والتمر في لونه وهيئته عندما يكون يابساً. وقد أعجب القدماء بالتشبيه عندما تتعدد أوجه الشبه بين طرفي التشبيه، والنص على أشهر صفات المشبه وأملكها له، لأنه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس»(٤١).

هـ- مناسبة المستعار منه للمستعار له:

الاستعارة كالتشبيه من أهم أدوات الشعر الجمالي، فهي وسيلة من وسائل التعبير بالصورة، بل ان الاستعارة «أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس من حلي الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها، ونزلت موضعها»(٤٢) وهي عندهم ليست بديلاً عن الحقيقية، بل هي أبلغ تعبيراً عنها، فالاستعارة الحسنة «ما أوجب بلاغة بيان لا تنوب مناب الحقيقة»(٤٣)، وفضلها على الحقيقة «أنها تفعل في نفس السامع ما لا تفعله الحقيقة»(٤٤).

اشتراط المقاربة بين المستعار له والمستعار منه هو طلباً للوضوح في الصورة مثلما اشترطوه في الصورة التشبيهية، لكن هل وضوح الصورة في الشعر مطلب نقدي جمالي ثابت في التراث النقدي العربي؟ والجواب لا. القاضي الجرجاني لا يعد الاستعارة من عمود الشعر، لا لكون القدماء أهملوها في أشعارهم، ولكن لعدم افراطهم في استخدامها، أما المتأخرون فقد أفرطوا في استخدامها، حتى أضحت عندهم «أحد أعمدة الكلام، وهي المعول عليها في التوسع والتصرف، وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر»(٤٥)، كما أن شرط الوضوح في الصورة لم يعد من الثوابت الجمالية في عصر القاضي الجرجاني والمرزوقي، وغدا الشعراء والنقاد مختلفين حول القرب أو البعد في الاستعارة، بل وجدنا القاضي الجرجاني نفسه يميز بين الافراط في الاستعارة، والمبالغة فيها، ويرى أن الأولى عيب، لأنها خروج على حد الاستعمال والعادة، أما الثانية فهي من طبيعة الشعر العربي وتطوره(٤٦). ويرد على من أعاب الشعر الغموض في الشعر «وليس في الأرض بيت من أبيات المعاني لقديم أو محدث إلاّ ومعناه غامض مستتر ولولا ذلك لم تكن إلاّ كغيرها من الشعر، ولم تفرد فيها الكتب المصنفة وتشغل باستخراجها الأفكار الفارغة»(٤٧). والحق أن الجرجاني يقول هذا الكلام في معرض دفاعه من أبي الطيب المتنبي ضد من عابوا عليه غموض شعره، ولولا ذلك لكان متميزاً بين نقاد عصره في تحسس جماليات الغموض في الشعر. ولعل ابن وكيع التنيسي من الأوائل الذين خرجوا على شرط المقاربة في الاستعارة إلى ضدها في قوله «خير الاستعارة ما بعد، وعلم في أول وهلة انه مستعار، فلم يدخله لبس»(٤٨) وان كان يقصد بالمباعدة هنا، ألا يستعير للشيء صفة هي من صفاته حتى لا يحدث التباس، والدليل على ذلك انه عاب على أبي الطيب المتنبي قوله:

وقد مدت الخيل العتاق عيونها إلى وقت تبديل الركاب من النعل

والعيب انه استعار للخيول عيوناً والخيول لها عيون(٤٩).

ولنا عودة إلى الغموض والوضوح في الشعر لاحقاً.

و- الإصابة في الوصف:

الوصف محاكاة وتمثيل لفظي للشيء الموصوف بإيراد أكثر معانيه وعرض أظهر وجوهه ومعظم جوانبه لكي يتمثل للقارىء وكأنه باد للعيان(٥٠) كقول النابغة الجعدي يصف ذئباً افترس جؤذراً:

فبات يذكيه بغير حديدة أخو قنص يمسي ويصبح مفطرا

إذا ما رأى منه كراعاً تحركت أصاب مكان القلب منه وفرفرا(٥١)

من عناصر الشعر الجمالية الواردة في عمود الشعر التعبير بالصورة ممثلة بالتشبيه والاستعارة والوصف

والوصف وسيلة أخرى من وسائل التعبير بالصورة وهو بالمعنى الذي أوردناه أكثر من التشبيه والاستعارة تحقيقاً للوضوح في الصورة الشعرية. والفرق بينهما وبين الوصف إخبار عن حقيقة الشيء وأن التشبيه مجاز وتمثيل(٥٢) وشعرية هذه العناصر الجمالية الثلاثة (التشبيه والاستعارة والوصف) هو أولاً ما تضفي على التعبير من جمال بانزياحها على التعبير العادي، وهي ثانياً نوع من التلميح في التعبير، وان قيدوه باشتراط الوضوح في الصورة مما يعني تكبيل خيال الشاعر والحد من جموحه. والتعبير بالصورة من العناصر الشعرية الثابتة في الشعر العربي قديمه وحديثه، وإنما المتحول في الصورة طبيعتها من حيث الوضوح والغموض.

ز- التحام ازاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن:

هذا المبدأ لم يذكره القاضي الجرجاني وهو من مظاهر تطور الشعر عند المحدثين التي لاحظها المرزوقي في أشعارهم، وهو مبدأ متعلق ببناء القصيدة واتساق اجزائها. المعروف أن القدماء لم يهتموا بهذا الجانب فالقصيدة عندهم أغراض شعرية متعددة لا يربط بينها رابط بحيث يمكن حذف غرض من الأغراض، بل في الكثير من القصائد يمكنك أن تحذف بيتاً أو أكثر دون أن تحدث خللاً في بنائها، حتى أن الكثير من النقاد الأوائل كانوا ينظرون إلى القرآن على أنه عيب. لكن المحدثين اهتموا ببناء القصيدة سواء بالربط بين أجزائها أو بين أبياتها في القصيدة ذات الموضوع الواحد. يقول ابن طباطبا في الموضوع: «وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتنسيق ابياته، ويقف على حسن تجاورها أو قبحه فيلائم بينها لتنتظم له معانيه، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أو بين تمامه فصلاً من حشو ليس من جنس ما هو فيه.. كما يحترز من ذلك في كل بيت، فلا يباعد كلمة عن اختها ولا يحجز بينها وبين تمامها بحشو يشينها» (٥٣) قد يبدو في هذا النص ان ابن طباطبا يدعو إلى الوحدة العضوية في القصيدة العربية القديمة وهذا مستبعد لسببين، أولهما أن ثقافته عربية خالصة، وثانيهما أن في السياق نفسه اشارات تبين بوضوح انه يقصد حسن التخلص الذي اهتم به المحدثون في بناء قصائدهم، وبه تفوقوا على القدماء، والدليل على ذلك قوله «ويكون خروج الشاعر من كل معنى يصنعه إلى غيره من المعاني خروجاً لطيفاً على ما شرطناه في أول الكتاب» (٥٤) فالمقصود بالمعنى في هذا النص هو الغرض الشعري، والقصيدة ذات الأغراض المتعددة لا يمكن أن نتحدث فيها عن وحدة الموضوع أو الوحدة العضوية، فالمقصود بالوحدة في القصيدة المركبة بلا شك تناسب عناصرها المستقلة في ذاتها، بحيث تترابط منطقياً في اطار الشكل العام«(٥٥).

أما الجزء الثاني من هذا المبدأ والمتمثل في (تخير من لذيذ الوزن) فهو متعلق بموسيقى الشعر باعتبارها من أهم عناصر الشعر بل ان القدماء فرقوا بين الشعر والنثر بالوزن على وجه خاص، فلا نجد ناقداً من النقاد القدماء أهمل الوزن في تعريف الشعر، أو في تمييزه عن غيره من الفنون القولية. ويراد بهذه العبارة ما حاول المرزوقي نفسه توضيحه «وانما قلنا على تخير من لذيذ الوزن، لأن لذيذه يطرب الطبع بإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه»(٥٦). الظاهر أن المرزوقي هنا يستقي ممن سبقوه وبخاصة ابن طباطبا وقدامة بن جعفر، ولذة الوزن لا تخرج عن أن يكون «سهل العروض»(٥٧)، أو «معتدله»(٥٨). هذا يعني أن القدماء كانوا يميزون بين نوعين من الأوزان الشعرية: السهلة المعتدلة، والعويصة المستكرهة، وينبغي للشاعر «أن يركب مستعمل الأعاريض ووطيئها وأن يستحلي الضروب ويأتي بألطفها موقعاً، وأخفها مستمعاً وأن يتجنب عويصها ومستكرهها، فإن العويص ما يشغله ويمسك من عنانه، ويوهن قواه ويفت في عضده ويخرجه عن مقصده»(٥٩). والسؤال ما هي البحور السهلة وما هي الصعبة، أم أن الأمر متصل بمدى مناسبة الوزن للغرض. فإذا كنا لا ننفي مثلما هي الحال عند بعض النقاد والدارسين المعاصرين الصلة التناسبية بين الأغراض أو الموضوعات الشعرية والأوزان، فإن الأهم من هذا أن حازم القرطاجني يرجع سهولة الأوزان أو صعوبتها، حلوها أو مستكرهها إلى الأوزان في حد ذاتها من حيث تناسب المتحركات والسواكن المكونة للتفعيلات المشكلة للبحور الشعرية. فهو يرى «أن الأشكال التي تكون في البحور ترجع إلى تناسب يبدأ من أصغر عناصر الوزن، هي المتحركات والسواكن، ويمتد ليشمل التفاعيل من حيث هي في ذاتها ومن حيث علاقتها بغيرها. وإذا امتد التناسب من أصغر العناصر إلى أكبرها تحققت الخاصية الجمالية للوزن، أو تحقق ما يسميه حازم «حلاوة المسموع»، وإذا لم يمتد التناسب افتقدنا «حلاوة المسموع» وواجهنا الثقل والتنافر والتضاد «لأنا نشترط في نظام الشعر أن يكون مستطاباً»(٦٠) ونحن إذا عدنا إلى البحور الخليلية المشهورة وجدنا هذا التناسب متحققاً في تفعيلات البحور جميعاً (الخماسية أو السباعية أو التساعية)، أو في تركيباتها البسيطة أو المركبة المختلفة. ولذلك «ليس يوجد أصلاً في ضروب التركيبات والوضع الذي للحركات والسكنات والأجزاء المؤتلفة من ذلك افضل مما وصفته العرب من الأوزان»(٦١).

استقر عمود الشعر في التراث النقدي العربي على ما ورد عند المرزوقي دون أية محاولة لتعديله أو تطويره على مدى العصور اللاحقة، وهذا بالرغم من دخول عناصر جديدة في تكوين بنية الشعر العربي، وبالرغم من التطور الذي عرفه النظر النقدي. ومن ثمة نسأل هل عمود الشعر كاف لتحديد الشعرية العربية عبر مراحل تطورها؟ لا شك أن الجواب يكون بالنفي، وبخاصة ما اتصل في عمود الشعر بالعناصر الجمالية ممثلة في موسيقى الشعر والتعبير بالصورة. بالنسبة للأولى، نرى أن الموسيقى وإن كانت عنصراً أساسياً وثابتاً في الشعر العربي، فإن الوزن وحده لا يجعل من الشعر شعراً فالمنظومات العلمية ايضاً موزونة، ومقفاة. ولذلك كان يمكن للمرزوقي أن يتنبه إلى ما فطن اليه السابقون عليه أو المعاصرون له، وهو النص على ما يميز الشعر عن غيره هو أن الشعر تعبير عن الشعور، يقول اسحاق بن وهب «والشاعر من شعر فهو شاعر والمصدر الشعر، ولا يستحق الشاعر هذا الاسم حتى يأتي بما لا يشعر به غيره،

وإذا كان انما يستحق اسم الشاعر لما ذكرنا، فكل من كان خارجاً عن هذا الوصف فليس بشاعر، وان أتى بكلام موزون مقفى» (٦٢). الشعر - قبل أي شيء آخر - هو تعبير عن ما يشعر به الشاعر من أحاسيس ومشاعر، والشاعر يتميز عن غيره من الناس برهافة حسه و «بقدرته الفائقة على التنبه وإدراك العلاقات الخفية بين الأشياء» (٦٣)، ووفقاً لهذا التعريف يمكن فصل المنظومات العلمية من باب الشعر، لأن الوزن وحده ليس مقياساً لشعرية الشعر. وربط الشعر بالشعور، تأصل في النقد العربي بعد أن نص عليه الكثير من النقاد، فهذا ابن رشيق القيرواني يؤكد أهمية الشعور في تمييز الشعر عن غيره إذ يقول «انما سمي الشاعر شاعراً لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، فإذا لم يكن توليد معنى، ولا اختراعه أو استظراف لفظ أو ابتداعه أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني أو أنقص مما أطاله سواه من الألفاظ أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر، كان اسم الشعر عليه مجازاً لا حقيقة»(٦٤).

الشعر تعبير عن شعور بعينه صدر عنه الشاعر، في ظروف بعينها، هذا الشعور لا يمكن أن يتكرر بالصورة نفسها في الزمن، وبالتالي فالقصائد الشعرية ليست قوالب جاهزة لمشاعرنا، وحتى إذا ما استعرناها للتعبير عن أحاسيس مشابهة فهذا لا يعني أننا شعراء. وصاحب العمدة يشير إلى هذا المعنى، ملمحاً إلى ما يسمى بالسرقات الشعرية دون أن يصرح بذلك، فإذا أراد الشاعر التعبير عن تجربة ما واستعار لذلك شعراً لغيره دون أن يدخل عليه تغييراً يخرج هذا الشعر اخراجاً جديداً يتناسب مع خصوصية تجربته، فهو ليس بشاعر، لأن الشعر ابداع وخلق جديد، وليس مجرد تكرار واجترار لما هو موجود، ولهذا نجد ابن سنان الخفاجي، وقبله أو حاتم الرازي قد ربطا الشعر بالشعور وفسراه بالفطنة «وانما سموه شعراً لأنه الفطنة بالغوامض من الأشياء، وسموا الشاعر شاعراً لأنه كان يفطن لما لا يفطن له غيره من معاني لكلام وأوزانه وتأليف الكلام وأحكامه وتثقيفه»(٦٥).

وحقيقة الشعر لا تكمن في تميزه عن غيره من فنون القول في كونه تعبيراً عن الشعور وحسب بل تكمن حقيقته أيضاً بأثره في المتلقين، فالشعر هو «ما أطرب، وهز النفوس، وحرك الطباع، فهذا هو باب الشعر الذي وضع له، وبني عليه لا ما سواه»(٦٦). الخلاصة أن الفكر النقدي العربي قد توصل - ابتداء من القرن الرابع الهجري - إلى الكشف عن جانب مهم من شعرية الشعر بالنص على حقيقته (ابداع) ومصدره (الشعور) ووظيفته (هز النفوس وتحريك الطباع). فالموسيقى وحدها لا تجعل من الشعر شعراً، إذ المنظومات العلمية، وبعض ما يأتي من النثر مسجوعاً لا يخلو من هذه الخاصية، ما يجعل الشعر شعراً هو أنه أحاسيس ومشاعر تخرج من وجدان الشاعر لتستقر في وجدان المتلقي، وتبقى بعد ذلك الموسيقى عنصراً متجاوباً مع تلك الأحاسيس تكثفها وتضخم إحساسنا بها.

أما العنصر الثاني من عناصر الشعر الجمالية الواردة في عمود الشعر، هو التعبير بالصورة ممثلة في التشبيه والاستعارة والوصف، وقد لاحظنا أن الصورة الشعرية عند الأوائل تكتسب جماليتها، وشعريتها من وضوحها، ولذلك اشترطوا المقاربة في التشبيه، والمناسبة في الاستعارة، والدقة في الوصف. لكن الوضوح صفة غير ثابتة في شعرية الصورة في النقد القديم، فقد جاء بعد المرزوقي من نص على أن الغموض جمالية من جماليات الشعر، ونقصد بهم الفلاسفة المسلمين وبخاصة شراح أرسطو الذين ادخلوا مصطلح «التخييل» في النقد العربي، وأضحى الشعر عندهم «كلاماً مخيلاً مؤلفاً من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة»(٦٧)، الشعر كلام موزون مخيل، والمخيل «هو الذي تذعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار»(٦٨). للكلام المخيل فعل السحر في النفوس، بل ان الكلام المخيل هو وسيلة الشاعر للتأثير في المتلقين، والعلاقة بين موسيقى الشعر والكلام المخيل، ان الموسيقى تقوي الايحاء الذي يثيره الخيال، فيحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه اليها، ويكره ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخيل ...»(٦٩). والحق أن شراح أرسطو درسوا الخيال الشعري متأثرين بالفلسفة اليونانية، وبخاصة دور الشاعر في المدينة الفاضلة، مما يجعل التخييل الشعري عندهم تخييلاً واعياً، تقتضيه المهمة الأخلاقية والتربوية في توجيه السلوك الانساني. وهنا نخلص إلى التأكيد على أن فاعلية التخيال لا تنفصل عن فاعلية الوزن، بل لا تنفصل عن فاعلية كل العناصر الشعرية.

الإحالات:

١- الآمـدي. الموازنة بين الطائيين. تحقيق محي الدين عبدالحميد. دار المسيرة، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة ١٩٨٧ . ص ٣٧٤ .

٢- المرزباني. من كتاب الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. اختيار أحلام الزعيم. وزارة الثقافة، سوريا. ١٩٩٢ . ص٥١-٥٢ .

٣-٤ المصدر نفسه. ص ١٢٣-١٢٤، ٩٥-٩٦.

٥- طه أحمد ابراهيم. تاريخ النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري. دار الحكمة. دمشق ص١٩.

٧- المرزباني. من كتاب الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء. ص٧٦.

٨-١٥ - المصدر نفسه، ص ١١٧، ٢٤٧، ٢٣٢، ٢٨٨، ١١٩، ١١٣.

١٦- ابن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. تقيق محمد شاكر. دار المدني، جدة. الجزء الأول. ص ١٤٠ .

١٧-٢٠- المصدر نفسه ص ١٤٦، ١٥٥، ٥٤٥، ٥٥ .

٢١-٢٣- المصدر نفسه ص ٥٦، ٦٤، ٦٥.

٢٤- محي الدين صبحي: نظرية الشعر العربي. الدار العربية للكتاب . طرابلس، ليبيا. الطبعة الأولى ١٩٨١. ص١٣٧ .

٢٥- الجرجاني (علي عبدالعزيز). الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق هاشم الشاذلي، دار احياء الكتب العربية. مصر. ص٣١ .

٢٦- المرزوقي (أبو علي). شرح ديوان الحماسة. تحقيق أحمد أمين وعبدالسلام هارون. دار الجيل، بيروت، الجزء الأول، الطبعة الأولى، ١٩٩١ . ص٩ .

٢٧- قدامة بن جعفر. نقد الشعر. تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي. دار الكتب العلمية بيروت، ص ٩٥.

٢٨- المصدر نفسه ص ١٣٤ .

٢٩- عبدالعزيز الجرجاني. الوساطة. ص٤٠ .
٣٠- نقد الشعر. ص ٢٠٣، وكتاب الصناعتين. ص١٠٢ .
٣١- عبدالعزيز الجرجاني. الوساطة. ص٢٢ .
٣٢- أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين. تحقيق علي البجاوي، ومحمد أبو الفضل ابراهيم. دار الفكر العربي. الطبعة الثانية ١٩٧١ ص ٧٠-٧١ .
٣٣- الآمدي. الموازنة بين الطائيين. ص ٣٤٣ .
٣٤-٣٦- المرزوقي . شرح ديوان الحماسة. الجزء الثاني ص ٩٤٩، الجزء الأول، ص١١ .
٣٧- أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين ص ٤٧١ .
٣٨- ابن رشيق القيرواني. العمدة. الجزء الأول ص ١٣٤ .
٣٩- المرزوقي. شرح ديوان الحماسة. الجزء الأول ص٩.
٤٠- أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين. ص ٢٥١ .
٤١- المرزوقي. شرح ديوان الحماسة الجزء الأول ص٩ .
٤٢- ابن رشيق القيرواني. العمدة. الجزء الأول ص ٢٦٨ .
٤٣- الرماني. النكت في إعجاز القرآن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن. تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام. دار المعارف القاهرة ١٩٦٨ . ص٧٩ .
٤٤- أبو هلال العسكري. كتاب الصناعتين ص ٢٢٥ .
٤٥-٤٧- عبدالعزيز الجرجاني . الوساطة ص ٤٥، ٣٧١-٣٧٣، ٣٧٢ .
٤٨-٤٩- ابن رشيق القيرواني. العمدة. الجزء الأول. ص٢٧٠ .
٥٠- أنظر نقد الشعر. ص ١٣٠، وكتاب الصناعتين. ص١٣٤ .
٥١-٥٢- ابن رشيق القيرواني. العمدة. الجزء الثاني. ص ٢٩٤.
٥٣-٥٤- ابن طباطبا . عيار الشعر. تحقيق الحاجري ومحمد زغلول سلام. المكتبة التجارية القاهرة، ١٩٥٦ م.ص: ١٢٤.
٥٥- نور الدين السد . الشعرية العربية. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر ١٩٩٥ . ص٥٢.
٥٦- المرزوقي. شرح ديوان الحماسة. الجزء الأول ص ١٠ .
٥٧- قدامة بن جعفر. نقد الشعر ص٧٨ .
٥٨- ابن طباطبا . عيار الشعر. ص ١٦، ١٥ .
٥٩- ا بن رشيق القيرواني. العمدة. الجزء الأول. ص ١٤٠.
٦٠- جابر عصفور. مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي. دار التنوير للطباعة، بيروت. ص ٢٤٨ .
٦١- حازم القرطاجني . منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة. دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦ . ص٢٣٢ .
٦٢- اسحاق بن وهب. البرهان في وجوه البيان. تحقيق حفني محمد شرف. مكتبة الشباب القاهرة. ١٩٦٦ . ص ١٣٠ .
٦٣- عبدالفتاح عثمان. نظرية الشعر في النقد العربي القديم. دار الوفاء للطباعة. القاهرة ١٩٨١ . ص ٢٠.
٦٤- ابن رشيق القيرواني. العمدة. الجزء الأول. ص١١٦.
٦٥- الرازي (أبو حاتم) الزينة في المصطلحات الإسلامية العربية، تحقيق حسين بن فضل الله الحمداني، دار الكتاب العربي بمصر ١٩٥٧ ص ٨٣.
٦٦- ابن رشيق القيرواني. العمدة. الجزء الأول. ص١٢٨.
٦٧- ابن سينا . تلخيص كتاب ارسطو طاليس. ضمن كتاب فن الشعر. تحقيق عبدالرحمن بدوي. دار الثقافة - بيروت. ص١٦١ .
٦٨- المصدر نفسه.
٦٩- حازم القرطاجي. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص ٧١.

المصادر والمراجع

١- الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر) الموازنة بني الطائيين. تحقيق محي الدين عبدالحميد، دار المسيرة، بيروت، الطبعة الخامسة ١٩٨٧م.
٢- ابراهيم أحمد طه. تاريخ النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الرابع الهجري. دار الحكمة دمشق.
٣- الجرجاني (عبدالعزيز). الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق هاشم الشاذلي. دار احياء الكتب العربية، مصر.
٤- ابن جعفر) قدامة. نقد الشعر. تحقيق عبدالمنعم خفاجي. دار الكتب العلمية، بيروت.
٥- ابن رشيق القيرواني. العمدة. تحقيق محمد محي الدين عبدالحميد. دار الجيل، الطبعة الخامسة، ١٩٨١ .
٦- ابن سلام (محمد الجمحي) . طبقات فحول الشعراء. تحقيق محمد شاكر. دار المدى، جدة.
٧- ابن سينا . تلخيص كتاب ارسطو طاليس، ضمن كتاب فن الشعر. تحقيق عبدالرحمن بدوي. دار الثقافة بيروت.
٨- ابن طباطبا . عيار الشعر. تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام. المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٥٦ .
٩- عبدالفتاح عثمان. نظرة الشعر في النقد العربي القديم. دار الوفاء للطباعة، القاهة ١٩٨١ .
١٠- العسكري (ابو هلال). كتاب الصناعتين. تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد زغلول سلام. دار الفكر العربي، الطبعة الثانية ١٩٧١ .
١١- عصفور (جابر) . مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي. دار التنوير، بيروت.
١٢- القرطاجني (حازم). منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة. دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦ .
١٣- الرازي (أبو حاتم أحمد بن حمدان) الزينة في المصطلحات الاسلامية والعربية. تحقيق حسين بن فيض الله الهمداني. دار الكتاب العربي، مصر ١٩٥٧ .
١٤- الرماني. النكت في اعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في اعجاز القرآن. تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام. دار المعارف.
١٥- محي الدين صبحي: نظرية الشعر العربي. الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا. الطبعة الأولى ١٩٨١ .
١٦- المرزباني (أبو عبيدالله محمد عمران). من كتاب الموشح. اختيار أحلام الزعيم. وزارة الثقافة - سوريا ١٩٩٢ .
١٧- المرزوقي. شرح ديوان الحماسة. نشر أحمد امين وعبدالسلام هارون. دار الجيل - بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩١.
١٨- نور الدين السد. الشعرية العربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٩٥ .
١٩- ابن وهب (اسحاق). البرهان في وجوه البيان. تحقيق حفني محمد شرف. مطبعة الرسالة، القاهرة - مصر.

سيرة بني بلوط لمحمد علي طه

رواية تشد القارىء من النظرة الأولى

د. إبراهيم خليل

سيرة بني بلوط هو العنوان الذي حملته الرواية الجديدة للكاتب محمد علي طه أحد كتاب القصة القصيرة في فلسطين المحتلة. وقد صدرت عن دار الشروق في عمان في مئتي صفحة من القطع المتوسط، ومحمد علي طه سبق له أن أصدر مجموعات قصصية أذكر منها لكي تشرق الشمس (١٩٦٤) وسلاما وتحية (١٩٦٩) وجسرٌ على النهر الحزين (١٩٧٤) وعائد الميعاري (١٩٧٨) ووردة لعيني حفيظة(١٩٩٠) ويكون في الزمن الآتي (١٩٨٩) وبير الصفا التي صدرت في العام الحالي ٢٠٠٤ وهذه الرواية هي الرواية الأولى التي تصدر للكاتب خارج الوطن المحتل (دار الشروق، عمان ٢٠٠٤)

وهي تروي اعتمادا على أجواء قرية فلسطينية اسمها كفر الزعتر مأساة فلسطين وما تخللها من من حكايات تتقطع لها نياط القلوب ويشيب لهولها صغار الولدان.

بدأت الحكاية بوفاة مصطفى بلوط احد رجال كفر الزعتر، وقد حدثت الوفاة في ظروف طبيعية في يوم من أيام سنة ١٩٨١ وكانَ قد بلغ السبعين من عمره وله عدة أولاد إناثا وذكوراً، ولم يترك لهم شيئا من ميراث يختلف حوله الوارثون سوى جرّة ولهذه الجرة حكاية طويلة غريبة يرويها لناً أحد الأبناء وهو الراوي

فذات يوم أبصر الصبي الجرة واراد العبث بها فنهرته الأم ونهره الأب الذي انتزعها من مكانها وأخفاها في المكان الذي يحتفظ فيه عادة بالمؤونة من سمسم وفاصولياء وبرغل وعدس وهو جزء من البيت يطلق عليه في القرية اسم السّدّة.وحين يكتشف الأب ان الصبي حاول العبث بالجرة وهي في السدة قرر أخذها من المنزل وإخفاءها في مكان ناء، فاصطحب الصبي ومضيا خارج القريةً وحفر حفرة في الارض إلى جانب شجرة محددة بعلامات ودفن الجرّة. ثم عاد هو والصبي والحمار الذي ركباه إلى المنزل.وظل الصبي يحمل تذكار هذه الجرة إلى أن كانت نكبة عام ١٩٤٨ عندما قرر الأب فجأة إعادة الجرة ثانية إلى البيت. وبعد وفاة الأب تجمع الأبناء من ذكور وإناث وأخبرتهم الأم بأن الأب الذي رحل لم يترك لهم عقارا ولا مالا نقدا وإنما ترك لهم إلى جانب السمعة الجيدة تلك الجرة التي أوصاها بأن تعطيها لابنهما البكر : خليل.



وقد ظن الورثة اول الأمر أن في الجرة كنزا، وتذكر الراوي حكايات كثيرة سمعها عن أناس كانوا يحفرون اساسا لبناء منزل أو ترميمه فاكتشفوا جراراً ملأى بسبائك الذهب التي تعود إلى أيام العثمانيين. وعندما حاول الأبناء معرفة ما في الجرة فوجئوا بأنها لم تكن تنطوي إلا على مجموعة أوراق كتبت بخط غير واضح، تنم رداءته عن أن صاحبه لم يتجاوز الأمية إلا قليلا .ومن هذه النقطة الزمنية بدأت الحكاية الأساسية في الرواية وهي حكاية مصطفى بلوط.

أنساب الأشراف

فقد كان الرجل قد كتب سيرته وسيرة أبيه التي لم تستغرق إلا صفحات قليلة من هاتيك الأوراق. وفي هذه المرحلة يختفي الراوي وهو ابن مصطفى ليقوم مصطفى نفسه برواية الحوادث من خلال مذكراته. وقد سمى احد فصولها أنساب الأشراف وهو عنوان كتاب قديم للبلاذري اراد بذكره المؤلف أن يسخر من نسب البلوط ومن طريقته في تدوين سيرته وسيرة أبيه وجده. فعلى الرغم من تسميته لهم أشرافا إلا أن واقع الحال لا يحكم إلا بانهم كانوا من عامة الناس المسحوقين الذين يكادون لا يجدون ما يتبلغون به من طعام أو يحتسونه من شراب.

وبالمقارنة نجد أخلاق هذه الفئة وطيبتها وتضحياتها في ارقى الدرجات لا سيما إذا قورنت بمن يفوقونهم غنىً ومركزاً.

فالمختار وكذلك الأفندي الذي حضر إلى القرية من حيث لا يدري أحد وابتنى فيها قصرا وتزوج من نساء أربع يمثلان طبقة من ذوي الجاه والثراء لا تبالي بهيمنة الإنجليز على البلاد ولا يحافظون على أعراضهم او اعراض نسائهم وربما كانوا أقرب إلى المارقين واللصوص منهم إلى أهالي الريف الحقيقيين.

وما أن يشب مصطفى بلوط عن الطوق حتى يعمل حرّاثا لدى الأفندي، ثم تقع إحدى زوجات الأفندي واسمها جوهرة في عشقه فتذلل له الطرق لمعاشرتها في غرفة نومها في أثناء غياب الأفندي لدى زوجاته الأخر، ومع هذا الحب يجد مصطفى بلوط أن حرفة الحراث ـــ إلى جانب مرزوق ـــ حرفة جيدة لكن الريح لا تجري بما تشتهي السفن .فقد شعر الأفندي بان جوهرة تخونه مع الحراث فاختبأ في ركن من البيت حتى إذا حضر مصطفى في موعده واندس في فراش جوهرة قرع الباب في عنف فاضطرت لاخفائه في صيوان الملابس الذي لم يكن ليتسع لقامة مصطفى العملاقة فاهتدى الأفندي اليه بسرعة وهدده بالقتل ان لم يغادر القرية الى المدينة.

وفي عكا عمل مصطفى في مصنع الكبريت. وفيه تعرف الى مجموعة من الفدائيين الذين يقاومون الإنجليز ومنهم فهد وسرحان وآخرون. واشترك في دورة تثقيفية للثوار وأقبل على قراءة المنشورات الثورية وأدبيات المقاومة وما هي إلا أشهر حتى اصبح مصطفى بلوط الذي كان بصعوبة يفك الخط ثائرا مثقفا يقسم اليمين ويتدرب على استخدام السلاح، ويشارك في عمليات قرب بلدة كفر الزعتر، ويخطط لاغتيال حاكم عكا البريطاني وينجح في إصابته في كتفه.

وفي هذه الأثناء يتعرف مصطفى بلوط على قائد الثورة الذي كنّى عنه في مذكراته بالشيخ، ولعل المؤلف يشير بذلك الى الشيخ السعدي او القسام او اي شيخ آخر.

ووقع ايضا في حب فتاة من القرية اسمها تميمة كانت تتنقل بين القرية وعكا لبيع منتجات اللبن، واستطاع ان يستميلها ويعدها بالزواج واستفاد منها في تجنيد الشرطي عبدالكريم الذي قدم للثوار المساعدة غير مرة فكان يبلغهم عن

تحركات قادة الإنجليز، ومن امثلة ذلك حاكم عكا، فلولا معلومات عبد الكريم التي ارسلها سرا مع تميمة لما تمكن بلوط ورفاقه من اصابته.

ولم تكن سيرة مصطفى بلوط في نظر رفاقه الثوار سيرة عطرة على الدوام فقد تخللتها اخطاء بسبب تهوّره وانفراده بالرأي وتنفيذه القرارات التي يتخذها قبل المشورة، وقبل إقرارها من الخلايا الثورية مما اضطره مرارا لممارسة النقد الذاتي والاعتراف بالخطأ ولا سيما عندما جند الشرطي عبدالكريم وحين اغتال الأفندي.

وأيا ما كان الأمر فإن مصطفى بلوط الذي تقدم لخطبة تميمة توقف عن كتابة مذكراته وتدوين سيرته مع توقف القتال الذي تغلبت فيه عصابات صهيون على جيوش سبع دول عربية عام١٩٤٨ ولم يشر في مذكراته إلى ما حل بقرية كفر الزعتر ولا أين لجأ أبناؤها إن كانوا تشرّدوا في الآفاق، مما يعني أن شهادة مصطفى بلوط الذي كان اغتيال الأفندي باعتقاده سيضع حدّاً للخيانة، شهادة على الحوادث التي المت بفلسطين بين وعد بلفور وقيام الكيان الإسرائيلي غير الشرعي.

الذاكرة الشعبية

وهذه الرواية لا تستمد قيمتها فيما نرى من الحوادث التي ترويها أو من لغة الشعارات التي تتخللها من حين لآخر، وإنما تنبع قيمتها الأدبية والفنية من أجواء القرية وما تعجّ به من تفاصيل الحياة اليومية، تلك التفاصيل التي تكاد تنسى في ضجيج الحياة المدينية الحديثة. فالكاتب يغتنم الفرصة بعد الأخرى ليروي لنا كيف يعيش المزارعون والفلاحون وكيف يجنون الذرة البيضاء ويخبزون الكراديش ويحرثون الأرض ويزرعون الخضر والقمح والعدس.ويحضرون الماء من الينابيع ويقيمون الولائم في المناسبات، فالحياة الفلو كلورية والذاكرة الشعبية هي مادة هذه الرواية ونسيجها اللغوي. أما مصطفى بلوط فهو شخصية روائية نمطية إلى حد ما؛ فالباطل لا يأتيه من أمامه أو من خلفه فهو رجل القرية واستطاع أن يقهر الجنّيّ. وهو معشوق المرأة، وهو يستطيع تصدر الخلية الفدائية مع أن قراراته هوجاء وغير مدروسة. وهو يلتقط الثقافة الثورية بسرعة حتى أنه يتحدث في إحدى جلساته عن نابليون وعن صراع الطبقات ومبدأ فائض القيمة، وكأنه لم يعد ذلك الصبي شبه الأمي الذي لم يدخل المدرسة في حياته قط.

كذلك الأفندي يمثل نموذجا نمطيا، فاستعداده التام للتخلي عن شرفه الرفيع ومنزلته الاجتماعية وتقربه من الإنجليز ووشاياته بالثوار وذلك كله لا يؤكد إلا حقيقة واحدة وهي أن المؤلف حرص حرصا شديدا على توزيع الأدوار بين أبطاله بحيث يؤدي كل منهم دورا واحدا لا يتعداه: فجوهرة مثلا أو مرزوق لا يغير اي منهما سلوكه او رأيه والشخص الوحيد الذي رأينا فيه انقلابا عدل به عن النموذج الإيجابي الى السلبي هو زايد الذي تحول فجأة من مناضل شريف يدعو الآخرين لحمل السلاح في وجه الإنجليز إلى عميل لا يكتفي بدور الواشي وإنما يقوم بنفسه بالتحقيق مع المقاتلين، فهو يقول لمرزوق بعد أن القوا عليه القبض: "هذا الانكار لن يفيدك، وإن لم يعترف فمك فسوف اجعل جلدك يعترف... وعندئذ ترشدنا إليهم" هذا الزايد تحول من ثائر إلى متعاون، ومن مجند للثورة إلى قامع لها ومن عدو للإنجليز إلى صديق

المكان في الرواية

على أن للمكان في هذه الرواية طابعا خاصا يكاد يكون شخصية أخرى تؤدي دورا مهما فإلى جانب مصطفى بلوط، يتضح هذا الدور فيما أسبغه المؤلف من صفات على الحياة في القرية بجوانبها المتعددة. ففي الفقرة الآتية يرينا المؤلف جانبا من حياة الصبيان في القرى: "كنت أخرج مع شروق الشمس ابحث عن العصافير مثل اللامي والحلاج والحنيني والشحيتي والزرزور والسمان فإذا شاهدتها أغمر الفخ بالتراب قرب صخرة أو شجيرة تاركا طعام الطير في فم الفخ ينادي العصافير..كنت أعرف ما يحبه كل عصفور من الطعام..دودة الخرفيش او دودة الأرض أو صرصار التراب... وكان فرحي كبيرا عندما اصطاد عصفورين أو ثلاثة أعود بها الى أمي لتطبخها لي. لحم العصفير هو اللحم الوحيد الذي كنت آكله إضافة إلى لحم الأضاحي"

ومثل هذه الفقرة كثير جدا في الرواية، وبعض ما ورد فيها يتألف من حكايات متداخلة عن الموتى والجان والعفاريت مما يذكرنا بأحاديث العامة وقصصهم عن المقابر وعن الأشخاص الذين يفقدون عقولهم وعن آخرين منهم مصطفى بلوط استطاع أن يتحدى الجان وأن يظفر بجائزة ويفوز برهان: " قال أحدهم: هاك منديلي ضعه على القبر وضع عليه حجرا صغيرا والصباح رباح..وهناك خطر لي خاطر شيطاني..تسللت إلى بيتنا وتناولت حطة بيضاء وأسرعت إلى المقبرة ودخلت البوابة وجلست القرفصاء مختبئا وراء قبر الشيخ داود وهو قبر عال يختلف عن جميع القبور" ومثل هذه المغامرة في ليل القبور تتكرر في الرواية بوجوه كثيرة كذلك يلتفت المؤلف الى الليالي والسهر حول النار في ايام البرد وما يتخلل السهر من أحاديث لعلها تذكر بليالي الأنس في كفر الزعتر، والأفراح التي كانت تنظم طبقا للأصول.

الزمن في الرواية:

وإلى جانب هذا افاد الكاتب من عنصر الزمن في هذه الرواية، فقد جمع فيها بين التاريخ والتخييل القصصي، إذ بدأت الحوادث بقدوم أوائل المهاجرين اليهود إلى فلسطين وظهور الإنجليز في عكا وحيفا وغيرهما من المدن وانتهت بسقوط عدد من المدن والقرى ومنها قرية كفر الزعتر، وتفكك المقاومة، وهجرة بعض الفلسطينيين. وإلى ذلك أشار المؤلف لبعض الحوادث كاغتيال بعض المسؤولين الإنجليز، وتحدث عن الحرب العالمية الأولى وعن الحرب الثانية وما تركته من أثر وظلال في فلسطين وغير فلسطين، ولكنه مع ذكره هذه الحوادث التاريخية ابتعد بوضوح عن التاريخ بمعناه العام واندمجت حوادث الحكاية بتفاصيل الحياة اليومية بما فيها من نضالات وثورات متكررة ضد الانتداب.

وعلى كل حال فإن ايا من القراء لا يستطيع أن يتهم المؤلف بتشويه التاريخ، فقد نبّه على تعجل أو تهور بعض الثوار وعفويتهم وارتجالهم القرارات وتنفيذها، كما نبّه على وجود العملاء والجواسيس والخونة ممن باعوا اراضي الحولة وطبرية ومرج بن عامر من ابناء العائلات المهاجرة من دمشق وبيروت. وذلك كله جاء على هيئة إشارات غير مباشرة، ولا احسب إلا أن الكاتب جمع هذه الإشارات مما سمع به او قرأه او من خبرته الذاتية، فالمحتوى التاريخي للحوادث لا يغلب على محتواها الاجتماعي والسياسي. وقد لا يكون المزج بين الدعوة للتحرر الطبقي والاستقلال السياسي مما كان مطروحا في حينه إلا ضمن دوائر خاصة شديدة الضيق، ومع ذلك اضفى محمد علي طه على هذه الدعوة هالة من الأهمية تجعل القارىء يظن — من الوهلة الأولى — أن الصراع الطبقي هو المسؤول عن تشرذم المقاومة وتفكك الثورة وضياع فلسطين

فلو كانت هذه القاعدة مطّردةً لوجب أن يفشل الصهاينة انفسهم في تحقيق مشروعهم الذي لا يتنافى مع وجود الصراع الطبقي؛ فقد ظهرت في فلسطين منظمات وهيئات اجتماعية يهودية جعلت من ازالة الفوارق الطبقية هدفا لها تنشده، ومأربا تسعى له وتقصده.

وصفوة القول: ان رواية محمد علي طه بأجوائها الريفية البسيطة، وتسجيلاتها الوثائقية الشعبية ومحتواها النضالي، وحبكتها القائمة على الإفادة من الراوي المشارك، المسرح، رواية تشد القارىء من النظرة الأولى

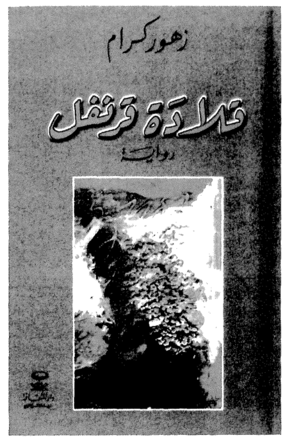


قلادة قرنفل لزهور كرام

نزيه ابو نضال

بعد روايتها الأولى "جسد ومدينة"❖ تواصل زهور كرام، في روايتها الثانية "قلادة قرنفل"❖❖ رصد حالتنا العربية المدمّرة والمدمّاة رعباً، في مدن القمع، كما في جبّة العمّة ذات الجبروت، في البيت الكبير.. حيث إخصاء الإرادة والروح! ولكن ثمة في الرماد جمرة تشهق وفينيق يحترق ليضيء.

ولأن زهور كرام هنا، كما في "جسد ومدينة"، لا تقدم حكاية بل تنقل حالة فقد تجاوزت لغة الرواية السردية وتقنياتها باتجاه انفجارات الشعر وحرائق النص الأكثر تعبيراً عن حالنا، ولكن مع النص ثمة سرد أيضاً يوثق للحالة ويستدعي اللغة البديلة. وهذا ليس امتيازاً على الدوام فهناك غموض وابهام يجعل القراءة ملتبسة أحياناً، وتفقد المتلقي الوضوح الكافي للإمساك بالعلاقات والمواقف، وفي أحيان أخرى يفيض النص الانشائي على حساب الرواية كنوع أدبي، مع اعترافنا بالطبع بالتجنيس بين أشكال الابداع الفني.



القرنفل

تزايد اهتمام النقد، في السنوات الأخيرة بالعنوان باعتباره أحد المفاتيح الضرورية لولوج عالم الرواية، ولكونه، أي العنوان، يحرض عملية التلقي باتجاه ما هو مركزي، بالنسبة للمرسل، كي يتوجه القارئ نحوه لاستكناه مضامينه وفك طلاسمه.

فلماذا القرنفل؟ ولماذا القلادة؟

لعل زهور كرام، وهي تستخدم القرنفل بكثافة، كدلالة على التحدي واجتراح الفعل المقاوم، في وجه طغيان الحاجة فضيلة، إنما تستعير من الثقافة البرتغالية القريبة المصطلح السياسي الأكثر شيوعاً لما عرف بـ "ثورة القرنفل" التي أطاحت بالديكتاتورية، ١٩٧٤، ثم ما أعقب ذلك من تطورات بتحرير المستعمرات البرتغالية. ولعل زهور قد ذهبت إلى ما هو أبعد وأعمق باتجاه الثورة البلشفية (اكتوبر ١٩١٧) التي اتخذت من القرنفل رمزاً لها.

ولعل ما يرجح ذلك تضمينها النص اللينيني الاكثر حيوية: "النظرية رمادية أما الحياة فخضراء". تقول: "لم استمر في تحليل النظرية لا اريد ان يلوث صفاء النفس رماد" (ص٩٦)

ولكن لماذا القرنفل بالذات؟!

تذهب الاعتقادات والخبرات الشعبية الى أن للقرنفل منافع عظيمة في علاج العديد من الامراض، وهو معروف عند أطباء العرب، ولكن فيما يهمنا هنا فإن القرنفل يستعمل لتقوية الدماغ، وهو يطيب النكهة، ويشجع القلب بعطريته وذكاء رائحته. وجاء في كتب التجريبيين أنه يقوي الدماغ ويسخنه إذا برد، وقال إسحق بن عمران أنه يسخن أرحام النساء وإذا أرادت المرأة الحبل استعملت منه. وقالوا أيضاً أنه ينفع أصحاب السوداء ويطيب النفس ويفرحها ويزيل الوحشة والوسواس، وإذا جعل مع الورد وقطّر كان ماؤه غاية في التطييب والتفريح. كما أن ماءه يقوي الحواس والبدن ويبدد الإعياء ويعدل المزاج. وهو ضد ضعف البصر والسمع وهبوط القوى.

زهور كرام، في زمن العقم والرعب المقيم وانكسار الروح والارادة في داخل جبة العمة فضيلة تذهب الى القرنفل كي تستحضر ما يعالج الحواس والبدن ويسخن الدماغ.. فعلّ ثورة تشبه اكتوبر تولد رغم اعياء الرجال وعقم النساء.

وكما القرنفل حاضر لدى الاطباء فهو حاضر لدى العشاق:

القرنفل الابيض يخاطب المرأه المتشككة و يقول لها ثقي في حبي، والقرنفل الوردي للغزل ويقول: انا معجب بك بشدة، والقرنفل الاحمر يقول للفتاة انا مؤمن بإخلاصك.

والقرنفل حاضر لدى المبدعين أيضاً ولغايات تكاد تكون ذاتها لدى الاطباء والعشاق، هكذا استخدم الشاعر الغرناطي لوركا القرنفل، وكذا المبدع العربي حسام الدين:

"علمتني أمي حب القرنفل تلك الزهرة المبهجة على بساطتها، الداعية للألفة على كثرتها، فلم يكن القرنفل أبدًا في يوم، مثل الأوركيد نادرًا وغالياً، بل هو على العكس متوفر ورخيص.. وما زلت أحب القرنفل. الذي علّمنا أن للجمال جلالاً وحرمة، وللسماع متعة وهدف، وأن الله جميل يحب الجمال"!

ولكن ماذا عن قلادة القرنفل؟

يقول الباحثون في التراثيات الفلكلورية والمتابعون لزينة النساء الشعبية أن قلادة القَرَنْفل مصنوعة من حبات القرنفل اليابسة، وهي براعم لنبتة القرنفل ذات الرائحة النفّاذة، تنظمها المرأة في خيط طويل، وتفصل بينها ببعض الخرزات الصغيرة الملونة، وعندما تضعها في عنقها تخرج رائحة القرنفل الزكية، فترتاح نفسية المرأة لهذه الرائحة التي تبعث منها.

وحين حضر القرنفل في رواية زهور كرام فقد وظّف كل هذه الرموز والدلالات التراثية والمعاصرة عن جماليات القرنفل وتأثيراته السحرية، سواء حين يكون زينة لمرأة او رمزاً لثورة.

يتناثر القرنفل على امتداد رواية زهور كرام بكثافة وخصوصية، وحوله وبسببه تشتعل المعركة بين البطلة والعمة فضيلة: "لا بد ان أحافظ على هدوئي داخل البيت، فنفسيتي في حاجة الى توازن هذه الايام. تذكرت اني احمل في عنقي قلادة قرنفل" (ص ١٧) لاحظوا كيف يستدعي القلق النفسي القرنفل علاجاً بالتداعي.. ففي القرنفل ما يسند الروح المتعبة.. ذلك أن القلادة هدية من شاعر منسي، ولكن "من قال له إنّي اعشق القرنفل.. عطر القرنفل.. لون القرنفل... اصنع منه باقة باقات أعلقها داخل غرفتي، اشهد اني انام وفي نفسي بعض هذا القرنفل". (ص ١٧) وحول هذا القرنفل يتفجر الصراع مع فضيلة التي تصرخ: "لقد حولت الغرفة الى مزبلة. تصدر أوامرها بغسل الغرفة ورمي القرنفل". (ص ١٨)

" انها تخاف من كل ما أعشقه ولهذا رمت بالقرنفل الى المزبلة.. ليلتها بكيت لم تطفىء دموعي سوى قرنفلة كانت ما تزال محمية وسط كتاب.. ان قرنفلة تكفي". (ص ٩٠) وهي حين ترغب في مقاومة صمت الابن الاكبر للعمة فضيلة واستكانته تقرر الاستعانة بلغة القرنفل، كمرادف للحرية، "سأحاول ان استدرج لسانه اخشى ان يموت صامتاً سأنفرد به في غرفتي، وألقنه مبادىء القرنفل.. كيف حين يتيبس يشتد عوده ويبقى شامخاً". (ص٩٧)

وهي حين تسعى لإعادة الصحو الى حبيبها صالح، الابن الاصغر للعمة، كي يتمرد ويخرج من جبتها، تهجم عليها رائحة القرنفل. (ص ١٥٣)

وعندما تدخل معركتها الفاصلة مع العمة فإنها تخوضها هي وقلادة القرنفل معاً "أنا والقلادة متفوقان على اللحظة. واللحظة مزقتها العمة، ولكننا معا هزمناها حين ارتوينا بعطر القرنفل". (ص ١٧٣) ثم يكون فرح "وانطلقنا. انا والقلادة ليلنا مضاء بالنجوم". (ص ١٧٤)

❖❖❖

تدور وقائع السرد الروائي، اذا ما استخلصناها من نسيج النص الشعري، داخل البيت الكبير للحاجة فضيلة التي تفرض جبروتها المطلق على كل من يقطن هذا البيت:

❖ زوج فضيلة الذي يعمل إماماً لجامع، ولكن لا دور ولا حضور له في ظل طغيان الحاجة فضيلة.

❖ الابن الاكبر للحاجة فضيلة وزوجته عائشة وطفليهما، وقد تم ترويضه مبكرا ودخل الجبة - جبة الحاجة فضيلة - مثل أبيه بخنوع واستسلام.

❖ صالح، الابن الاصغر، كاتب ومسؤول مؤسسة ثقافية، وتحصل على مواقعه ونفوذه وامتيازاته بجهود فضيلة وتبرعاتها المالية وشبكة علاقاتها الغامضة والمريبة.

❖ زهرة، زوجة صالح الاولى، وابنة القرية الفقيرة التي تمتلكها فضيلة، وهي في البيت الكبير، وبسبب عدم انجابها للاطفال، ليست أكثر من خادمة، تتلقى العذاب كل يوم ضرباً سادياً مبرحاً من الزوج، وتحقير واذلال من العمة.. فتعود الى قريتها جثة هامدة:

"وغابت زهرة،
وانطفأت نار القرية أربعين يوما..
وخبأ العطار الحناء حتى اشعار آخر..
فللميت حضور يؤجل ألوان الفرحة..
نامت القبيلة،
وبقي الرماد البارد يشهد حزن العشيرة"..(ص١٨٤)

❖ فاطمة زوجة صالح الثانية التي تحاول ضمن شروط البيت الجهنمية أن تتلبس دور العمة.

❖ الراوية البطلة ابنة اخ فضيلة وهي تعمل كاتبة صحفية، وتمثل العنصر المقاوم الوحيد في مجابهة جبروت العمة، وتستمد قوتها من حقها المشروع في البيت الكبير.. ذلك أن اباها هو الذي حرر البيت الكبير من يد المحتل الاجنبي، ولكنه لم يلبث ان سقط بين براثن المستبد المحلي (العمة فضيلة). ان البطلة/ الراوية والشاهدة هي النبض المقاوم الذي لا يزال يجري كالنسغ في العروق، وها هي تسعى الى تحريض الجميع لإخراجهم من داخل جبة العمة: تحاول مع الاخ الكبير، وتحاول مع زهرة، ومع فاطمة، ثم تنجح في النهاية مع صالح.

هنا تكف العمة فضيلة أن تكون مجرد امرأة متسلطة وذات جبروت، تصبح رمزاً للسيد أو الحاكم الجديد بعد الخروج الظاهري للمستعمر، وهي تستمد سطوتها من خلال امتلاكها للأرض والعقارات، بمساعدة المقدم (العسكري) المحلي، كما تستخدم اساليب الضغط والابتزاز بالتشهير بالفضيحة، بما يذكر بأساليب الحركة الصهيونية، والعمة مثلها أيضا تستمد قوتها من استمرار علاقاتها وتبعيتها للأجنبي.

ولكي تعطي الكاتبة هذا البعد الرمزي للعمة فضيلة نجدها تبالغ في اظهار سطوتها وتصاغر الذين ارتضوا الدخول في جبتها " حين تراهم تعتقد انهم كثر.. فالفرق بين جثثهم واضح.. واحد يتمدد عرضاً وآخر طولاً.. وحين يلتفون حول مائدة الاكل يذوب العرض والطول.. فالعمة تبسط بركتها.. بإذنها تتم مراسيم الجلوس والنهوض". (ص١٣)

وتؤمن الراوية، ابنة المناضل القديم، أن العمة انما استقوت بسبب ضعف المحيطين بها: "لو دافع كل واحد عن وجوده داخل البيت لما تفاقم انحرافها. (ص٢١) ولكن كيف يقاوم من في الجبة؟! ذلك ان الصغار يبقون صغارا واذا ما تجرأ احدهم بالنظر من فتحة الجبّة، دون اذنها، زلزلت الدار زلزالا.

وحتى الأب المناضل والمحرّر "الذي عشقت امي صلابته حولته العمة الى شجرة منخورة". (ص٨٧) وهذه الحالة تعيد طرح المسألة المركزية مجدداً، لماذا يستبسل المناضلون حد الاستشهاد في

مواجهة العدو الاجنبي، ويجبنون في مواجهة المستبد (الوطني) وجبّة العمة فضول؟!

تتساءل الراوية: "كم يلزمنا من الوقت لقهر الخوف بداخلنا، صالح حين تراه في المنصة يخطب في الجمع، تحسب أنه يملك العالم وحين تراه أمام الحاجة، تشهد كيف يقزمه الخوف ويحوله دمية صغيرة تتسلى بها العمة". (ص٩١)

❖❖❖

الأغنية

ولكن كيف تقاوم البطلة الشاهدة زمن الطغيان الجديد؟

هنا يتدخل الابداع كقوة تحريض على الحياة كي نصوغ قلادة قرنفل، وأغنية حب، لنجابه عتم الزنزانة وجبّة العمة، انه ثالوث غير قابل للهزيمة: القرنفل والاغنية والحب، هكذا تقدم الراوية شهادتها "حين غنى أبي الاغنية فأزعجتهم فولوا هاربين متعثرين في أذيالهم تخنقهم رائحة الاغنية.. كانت فواحة الاغنية". (ص١٢٥)

هذا هو الارث أو وشم الماضي الذي يمد الراوية بالنبض المقاوم "لأني عاشقة للأغنية التي استيقظنا فوجدناها مجرد وشم.. زحفت (فاطمة) بعد أن تركت أثراً. استرخت ضلوعي". (ص١٢٥)

وهذه الاغنية لا بد أن نحافظ عليها، لأن" الاغنية نحن، كلنا، جميعاً.. هي ما تبقى من صدقنا .. أو قل من نقائها". (ص١٣٢)

ولأن الشاهدة الراوية ولدت في زمن الأغنية فقد ورثت الصحو عن أبيها والعشق عن أمها. (ص١٤٦)

الحب

وتمتزج الاغنية بالحب "لم أكن ادري، هل بدأ عشقاً منذ البداية، ما كنت اعيه اني في لحظة الصحو وتحريك الاغنية وجددته يختزلني فرحة". (ص١٤٦)

ولكن من هو الحبيب؟

هنا تدخل زهور كرام، كما يبدو لي، في لعبة مزج بالغة الرهافة والذكاء بين صورة البطل في المعركة الوطنية (معركة الأب ضد المحتل الاجنبي) وبين صورة البطل المطلوب في المعركة الاجتماعية ضد الاستبداد والنهب الطبقي ، فيكون أن تستعير من الراهن العربي صورة البطل الفلسطيني لتمزجه بصالح اذا ما خرج من جبة العمة: "أتى من بلاد المنفى وأنا من بلد يشكو زمن الليالي.... هو ما يزال يرسم خريطة الوطن المغتصب كل صباح، ويحفظ اغنية الوطن كل مساء، هو ما يزال يختزن ذاكرته، يخشى عليها من الاسفار والتقلبات. انا ما زلت أحفظ الاغنية وارسم الأيام داخل غرفتي، ما أزال أختبر ذاكرتي كل مساء أخشى عليها من الليالي والتبعات. وقررنا حفر الأيام ونقش الاسماء التي ما طلبت رخصة لعشق الوطن، يحدث أن يمر أطفالنا من هنا، علنا بهم نتطهر من زيفنا الآن من خوف بتر طولنا وقزّم امتداداتنا". (ص١٤٧و١٤٨)

أهو صالح هذا الذي تتحدث عنه البطلة أم المنفي الفلسطيني من وطنه المغتصب؟

هكذا يتماهى الحبيب صالح بالفلسطيني المنفي.. تماماً كما تماهت العمة فضيلة بالمغتصب الاجنبي/ الصهيوني.

وهذا العمق العروبي في ابداع زهور كرام سبق وعايناه في "جسد ومدينة" حيث نجد الكاتبة مسكونة "بهاجس أزمة الشباب العربي في مواجهة المستنقعات والكوابيس والرعب، وفي نفس الوقت المشدودين إلى أحلام لا يستطيع الموت أو السجن قتلها... ذلك انه رغم بشاعة المستنقع وجحيم المدينة فثمة اطفال اصحاء يولدون رغم تمردهم على الشرعية السائدة، شرعية القمع، لأن السجن والمنفى لا يمنحان الأحبة فرصة ان يقيموا علاقاتهم الشرعية والمشروعة، بل أن الواقع لا يسمح حتى بالانتماء الى (وثيقة) الوطن دون دفع الثمن.. والثمن هو شرف المواطن نفسه".

❖❖❖

الشعر

إن زهور في "قلادة قرنفل" لا تزال مسكونة بالثيمة ذاتها التي عايناها في "جسد ومدينة" وهي الاطباق الكلي لسلطة القمع على جسد الانسان العربي وروحه. ولكن يظل دائماً، ورغم كل ذلك من يقول: لا. وهذه الـ (لا) المجرحة بالألم والاصرار لا تمتلك في واقع الأمر مسوّغاتها العيانية والواقعية، ولهذا تلجأ الكاتبة الى لغة الشعر، أعني لغة النبوءة والمستقبل كي تنشد من خلاله مع ثورة القرنفل ما يسند الروح ويقوي الارادة، وينهي زمن العقم والانكسار، وكي نخرج من جبة العمة السوداء التي تلقي بظلالها على الوطن الممتد من محيط الى خليج.. فيكون أن يضيء الشعر:

"عدت بخطىً ثابتة غير مستعجلة.. اطلب الطريق أن تمتد امـام خطواتي.. أردت ان أتجـذر في الارض هذي أرضنا.. أحسها.. لأسمعها تتنفس.. تعانق خطواتي.. هذا أبي يصحو من قبره.. وامي تشهد عشقي". (ص٩٥)

ثم هي توغل في الشعر كي تنهي زمن العتمة: "التفت الى النافذة اطمأننت الى الشمس انها ما تزال تجود بخيوطها.. أريد نورا مكثفا.. اشتهي ضوءا شديدا، بحثا عن طريق اليه.. إلى القرنفل".(ص١٦٦) لتعلن بعدها "إني عاشقة من الدرجة الاولى.. واني لآتية اليك يهزني الرحيق نحوك وأردد في سري الاغنية... فتأتيني كل الاسماء الضائعة.. فأجهد نفسي على تذكرها كي أنقشها حين نلتقي، لعل أطفال أطفالنا يمرون من هنا". (ص١٧٢)

وتأتي خاتمة المجابهة أشبه بحلم قد يأتي مع زهرة قرنفل ستزهر بعد حين.. تتشابك البطلة مع العمة في عراك مستميت .. تتدحرج العمة فوق درجات السلم لتنتهي الى حالة شلل على كرسي متحرك.. هكذا يخبرنا حلم يشبه الحقيقة، وهكذا تبقى العمة حية حتى وهي على كرسي.. فالمعركة لا تزال مستمرة.

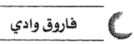
الهوامش

❖ زهور كرام، جسد ومدينة، مؤسسة الفني، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٦.

❖❖ زهور كرام، قلادة قرنفل، دار الثقافة، الدار البيضاء، ٢٠٠٤.

❖❖❖ نزيه أبو نضال، تمرد الانثى، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ٢٠٠٤.





فاروق وادي

العَبَقْ

تقول الرواية: ان الوغد جان باتيست غرنوي قد عاش في عصر طغت فيه على المدن روائح كريهة لا يمكن لإنسان عصرنا أن يتصوّر مدى نتانتها. كان ذلك في فرنسا، خلال القرن الثامن عشر الذي أنجب العديد من النوابغ الأوغاد.

لقد تحالف نبوغ غرنوي مع انحطاطه الإنساني وقبحه الجسدي والروحي والأخلاقي، فتكرّست جميعها لهدف واحد.. هو البحث والتقصي في عالم الروائح الغريب.

ولد غرنوي لأب مجهول الهوية، وأم نفّذ فيها حكم الإعدام بالمقصلة بعد أن وضعته ثم حاولت التخلص منه، وبعد أن ثبتت عليها تهمة قتل أبنائها الأربعة السابقين إثر ولادتهم. وقد رفضت العديد من المرضعات الاستمرار مع الطفل الوليد لما تميّز به من جشع كان يمنع عن الأطفال الآخرين حقهم في الرضاعة.

لقد كان الطفل مسكوناً بالشيطان، كما قالت إحدى مرضعاته، ولم يعرف مطلقاً دفء الروح الإنساني.

كان لغرنوي حاسة شم فائقة القدرة، ومنخران منتفخان يمتلكان قدرة استثنائية للانقضاض على الروائح الزكية واستنشاقها حتى الثمالة، وبقوة امتصاص وحشية، بهدف الاحتفاظ بها لنفسه، ولنفسه فقط.. وإلى الأبد.

xxx

نزعة الملكية الخاصّة للروائح، قادت غرنوي فيما بعد إلى التقصي المدمِّر عن الروائح السحرية وشديدة الخصوصية المنبعثة من جسد الأنثى. كان يتربّص بالنساء، ولم يكن ليترك المرأة إلا بعد أن يتمكّن بأنفه المرهف من امتصاص شذاها، حتى يحتفظ بذاكرة عبقها في ملكوت الروائح الكامن في دمه. أما ضحاياه من الجميلات، فلم يكن يتركهن إلا جثثاً هامدة.

لم يكن بشراً سوياً بالمعنى الدقيق للكلمة.. ولم يكن يعنيه في المرأة شكلها، روحها، أو حتّى جسدها، فكل شهواته الذكورية تركّزت فقط في.. عبقها!

لم يكن يعنيه سوى اغتصاب العبق الأنثوي والاحتفاظ به لنفسه، في ذاكرته الروائحية الهائلة والنهمة.

وعندما يرحل عن باريس إلى الجنوب، يشهد المكان الجديد تزايداً كبيراً في أعداد العذارى من ضحايا ذلك القاتل، الساحر الفذ في دنيا الروائح، والعاشق المتيّم بالعبق.. الذي سيغدو عاجلاً أم آجلاً عبقه هو..

الشرف والايمان والحب، والقيم الانسانية النبيلة الأخرى.وحتى اسم الرب، كلها مسائل ظلت غائبة بإصرار عن حياة ذلك الكائن البشري غير السوي، الوحش الآدمي، المستوحش المتوحد، غرنوي، الذي لم يعرف قلبه الحب أبداً، وأخفق تماماً في أن يجعل أحداً في الدنيا يحبه.

تتزايد ملكية غرنوي من قوارير العبق النادر.. تتجاوز الدزينتين، وهو العدد نفسه من جرائم القتل التي اقترفتها يداه. وإذا كانت قطرة واحدة من عبقه قد مارست سحرها وأنقذته من حبل المشنقة التي تهيأت له في حضور جماهير غفيرة مسها السحر بحالة شبقية جماعية فاضحة، فإن ملكيته الكاملة من العبق، والتي جمعها طوال سنوات من الجريمة وكانت تكفي لسحر العالم برمته، هي التي أودت به إلى التهلكة، إذ حرّك سحرها الفادح قطيعاً هائلاً من المشردين في الشوارع والجوعى، الذين انقضوا على غرنوي بلا رأفة.. فغدا لقمة سائغة بين أنيابهم. وفي وقت قصير.. كان قد اختفى تماماً عن وجه الأرض.. ولم يعد له أي أثر!

مع ذلك، فإن الأثر الوحيد الذي تبقى من غرنوي، تجسّد حقيقة في العمل الروائي المدهش الذي قدّمه باتريك زوسكيند في روايته الفذة "العطر".

xxx

إن كون زوسكيند دارساً للتاريخ، هو الذي يحدونا إلى السؤال حول الحقيقة التاريخية للوجود الواقعي لغرنوي، عاشق العبق.. رغم الحقيقة الروائية الساطعة التي حققها التخييل والايهام الروائي، بحيث نكاد، ودون عناء، أن نرى غرنوي يعيش معنا.. ويمشي في شوارعنا.. ويمتص حتى الرمق الأخير من عبقنا..

فكم منّا من يحبّ الأوطان لذاتها..

وكم منا من لم يحبها، إلا ليمتص لنفسه منها عطرها، وروحها.. وعبقها، فلا يعنيه أن يترك وطنه خلفه..مجرّد جثة هامدة!

الرؤية النقدية في "الرؤى المموهة" للدكتور يحي عبابنة

د. جمال بوطيب (المغرب)

تظل إشكالية المنهج، باعتبارها مدخلا للدراسات الأدبية، إحدى أهم الإشكاليات التي ما فتئ النقاد يمرقون أمامها بدعواهم التي يعرضونها- تصريحا أو تلميحا- مضمنة في أن الصرامة المنهجية قد تفقد العمل الأدبي ألقه وبهاءه المتجلين في أهم خاصية له، وهي: أن إنتاجه يشكل أرقى مستويات التحقق وقراءته تمثل أهم ركيزة لشموليته. وهي الدعوى التي يعترض عليها بعضهم الآخر جاعلا من التطبيقات المنهجية بآلياتها الإجرائية وآفاقها التأويلية، مدخلا حقيقيا لتلقي المنتج النصي الذي لم يكتب أساسا إلا للإجابة عن السؤال الذي ما فتئ يتكرر منذ أن طرحه سارتر "لمن نكتب"؟ في سياق تساؤله عن ماهية الأدب.

بين دعوى هؤلاء العارضين وحجج أولئك المعترضين كان النقد الأدبي يؤسس لذاته أفقا جديدا متمثلا هذه المرة في تجاوز مساءلة النص إلى مساءلة ما كتب عنه (نقده)، خالقا ذلك التراكم المنهجي والنقدي الذي احتفت به كثير من كتب نقد النقد.

لقد وجد النص الأدبي والنقد الأدبي نفسيهما معا معرضين لسلطة نقدية تتأسس على إنتاج خطاب على خطاب وشواهد هذا الإنتاج يحفل بها المشهد النقدي الغربي وقبله وبعده المشهد النقدي العربي. وهو الإطار الذي يمكننا أن نفهم من خلاله غائية كتابة كتاب "الرؤى المموهة" للدكتور يحي عبابنة.

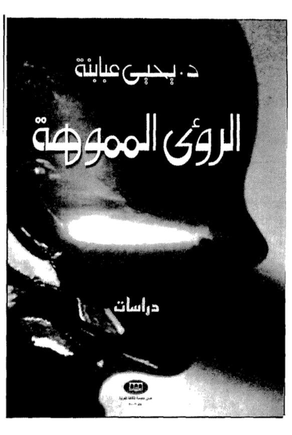
يقسم يحي عبابنة كتابه إلى أربعة أقسام هي:

القسم الأول: خصصه لما سماه صورة عرار وشعره من منظور من أعجب بشعره وشخصيته من الدارسين متخذا يعقوب العودات نموذجا ممثلا لهم.

القسم الثاني: أفرده للحديث عن الرؤى في شعر عرار متحدثا فيه عن هذه الرؤى من خلال تيمات نصية أهمها الخمر والنور والنساء والوطنية ...الخ

القسم الثالث: وصفه بالاتساع وخصصه للحديث عن التشكيل اللغوي عند عرار.

القسم الرابع: وسمه بشعرية العبث اللغوي في شعر عرار.



ولا يفوت الناقد أن يتحدث عن إجرائية تأليفه للكتاب ممثلة في تصريحه: "أرجو أن تفهم هذه الدراسة على الوجه الذي دفعني إلى كتابتها، وهو تسليط الضوء على شعر عرار بما يخدم هذا الشاعر الكبير نقديا، بعيدا عن الروح الوجدانية والمحبة العميقة التي تكنها لشاعر استطاع أن يقف على واجهة شعراء العرب وأن يحتل مكانا مرموقا فيهم" (١).

بعيدا عن هذا الاحتراز النقدي الفطن، يمكن أن ننظر للقسم الأول من الكتاب باعتباره نقدا لنقد فهو قراءة في كتاب البدوي الملثم ويبدو من خلال ما يقترحه عبابنة لعنونة الفصل أن الناقد المنقود مزج في نقده بين بعدين أحدهما عقلي والثاني عاطفي، ويعدنا عبابنة ضمنيا- لكي لا نقول يوهمنا- بأنه سيوضح الحدود بينهما من خلال عنونة القسم بـ "حدود الموضوعية و مؤثرات العاطفة: قراءة في كتاب البدوي الملثم (عرار شاعر الأردن)"، ويتعرض الناقد في تمهيد القسم إلى كرونولوجية التلقيات النقدية لشعر عرار معتبرا إياها ذات طابع احتفالي، ويرفضها مؤكدا ضرورة إنجاز دراسة نقدية بعيدا عن الذات التاريخية / حياته انطلاقا من المتن الشعري، وبالتالي فإن الناقد يعلن ميله إلى منهج نصي مستبعدا كل المؤشرات خارج النصية.

ويستعمل الناقد في دراسة كل المحاور التي تناولها بنيات نفي أو بنيات إثبات عبر التأكيد أو المعارضة أو التصحيح مميزا الشخصي عن العام والشعري عن التاريخي والحكم المسبق عن الحكم المستنبط من النص كقوله: "...ولك الحكم على موقفه من الدين لا يكون بهذه الحرارة والحميمة، بل بالرجوع إلى والبحث عن رؤيته للدين وهذا لا يعيب شعريته من حيث هو موقف، فكثير من الشعراء الكبار كانت لهم هذه الصفة، فهذا بشار بن برد وأبو نواس والوليد بن يزيد وغيرهم، وكلهم متهم في دينه، ولكن هذا لم ينقص من شعريتهم ومنزلتهم بين الشعراء" (٢).

ويسوق الدكتور يحي عبابنة قصصا ترتبط بتاريخ وشخصية الشاعر ساقها البدوي الملثم، معترضا على الخلط بين الذات الإنسانية والذات المبدعة "...وأنا هنا لا اعترض على صدق هذه الحادثة، ولكن لي الحق في أن أثبت هنا أن البدوي الملثم لم يفرق بين عرار الشخص وعرار الشاعر" (٣)، وبالمنهج نفسه القائم على بنيات النفي والإثبات يتناول بقية المحاور: عرار والخمر. عرار والنور ...الخ

غير أن ما يؤخذ على الناقد هو أن تبنيه للمنهج النصي كبديل للمنهج التاريخي لا يؤكده بشواهد تحليلية توضح مدى اقتناعه بهذا الإجراء وتؤكد مصداقية تبنيه مكتفيا بالإشارة إلى تخصيصه في ما يلي من أقسام نماذج لهذا الإجراء التحليلي أو ذاك (٤).

بالانتقال إلى القسم الثاني من الكتاب " انحراف الرؤية في شعر عرار " يتم الانتقال من نقد النقد إلى النقد حيث سنلفي يحي عبابنة ناقدا مطبقا لمنهج لا كما وجدناه من قبل ناقدا لمنهج . ويستند الناقد في مستهل هذا القسم على تعارف معجمية لا سيما من لسان العرب للتمييز بين الرؤية والرؤيا معتبرا أن " لا فرق بينهما في المقصود فكلا المصطلحين يعني الدلالة نفسها (...) فقد أطلق عبد المحسن طه بدر على هذه الدلالة مصطلح الرؤية وتابعه بعض النقاد في حين استعمل محي الدين صبحي مصطلح الرؤيا مفضلا إياه على مصطلح الرؤية ، وتابعه في هذا الاستعمال آخرون " (٥) . وهنا لابد أن نبدي تحفظنا على هذا التمييز من منظورين:

أولهما : لغوي سياقي يجعل الأولى ترتبط بالجانب البصري والثانية ترتبط بالجانب الذهني ، بحيث ترتكز أولاهما على حاسة البصر والنظر اللاتأملي والمعاينة وكل أفعال المشاهدة المقابلة لأفعال الإنجاز بينما ترتكز الثانية على الحكم في جزئيته لا في عموميته مع اختلاف بينها وبين الحلم في التحقق باعتباره هو شكلا رؤيويا شيطانيا وهي شكلا رؤيويا نبويا تحققيا ، ينعت في ثقافتنا الدينية بالمبشرة (الرؤيا الصالحة يراها الرجل أو ترى له)

ثانيهما :اصطلاحي نقدي تجعل كلتيهما لا تستقلان بذاتيهما في الاستعمال النقدي ، إلا عند من يخلط بينهما وبين الموقف والغائية أو المقصدية لا سيما عندما ترتبط "الرؤية" بالعالم في النقد الاجتماعي الجدلي وينظر إليها باعتبارها " مجموع التطلعات والأفكار المعبرة عن طائفة ما والتي تجعل تقف في مواجهة طوائف أخرى." أو ترتبط الثانية بالمقصدية وبالسؤال النقدي " لماذا نكتب" ؟ الذي عمقته الفينومينولوجيا الهوسرلية .

ويميز عبابنة بين رؤية عامة وأخرى خاصة ، يعتبر الأولى " الموقف الذي ينطلق الشاعر منه لتقديم نظرته إلى أمر من الأمور في شعره عامة ... ونطلق هذا المصطلح على موقف الشاعر العام من هذه الأمور ، فإذا كان شاعرا قوميا تم تقلص موقفه إلى زاوية إقليمية ، فإننا نقول إن رؤيته قد انكسرت ﴿٦﴾ وبين رؤيا خاصة وهي " الموقف الخاص " الذي ينطلق منه الشاعر لإبداع نصه الشعري (...) فمثلا إذا انطلق من موقف عام سياسي مثلا تم تركه ودخل في موقف ذاتي فإن المستوى الشعوري قد أصيب بالخلل ﴿٧﴾ وهنا بالرغم من أن الشاعر لا يعلن عن منهج بعينه فإننا نجده يمزج بين ما هو تاريخي كاستشهاده بناصر الدين الأسد وما هو اجتماعي أثناء حديثه عن الرؤى وما هو نفسي أثناء تمييزه بين المستويات الشعورية وما هو نصي أثناء حديثه عن انحراف الرؤية والبنية الإيقاعية وهو ما يحاول تطويره في قسم التشكيل اللغوي "دراسة في الحقول الدلالية في شعر عرار " من خلال ترددات ألفاظ بعينها اعتمادا على معطيات إحصائية أو البحث في أشكال تناصية بمحاولة ردها إلى أصولها مرتبا الحقول وفقا لعدد المفردات وعدد الترددات ، وقد كان بإمكان الناقد أن يدرس جوانب أخرى لولا انه نظر إلى للوحدات اللغوية على أنها هي الألفاظ والقول المفرد وغاب عنه النظر إليها باعتبارها عناصر لغوية ذات معان ، وقد لا تكون ذات معان فهي أنساق من الأصوات مما يجعلها إما :

١- كلمات.
٢- أجزاء ذات معان من الكلمات .
٣- مجموعة من الكلمات.

وهي في كل هذا تتكامل مع المنهج النحوي المتناول للمعنى من جهة ، والذي يمكن اعتباره من جهة ثانية جامعة بين ما أصواتي وما هو تشكيلي فونولوجي وما مورفولوجي وبذلك جاء نظره للدلالة في حالتها السانكرونية الثابتة لا في حالتها الدياكرونية الدينامية .

ويحترز الناقد مرة أخرى احترازا ذا حدين: يجعله من جانب يترك لنفسه هامشا من الخطأ العلمي باعتباره صفة محمودة العواقب ويجعله من جانب آخر يصف منهجه وصفا غير الذي انطلق منه تطبيقا " وأود أن أشير في نهاية هذا الفصل أن ما ورد فيه من آراء ما هو إلا اجتهادي الذي وصلت إليه نتيجة هذا المنهج الأسلوبي الذي اصطنعته لنفسي ﴿٨﴾ .

و في القسم المعنون بشعرية العبث اللغوي : يعتبر الشعرية تحققا للعبث بالدلالة لا باللفظ والواقع أن الشعرية تنطلق من سؤال مركزي حدد Denis Farcy في كتابه " معجم النقد" هو ما الذي يجعل من موضوع ما موضوعا شعريا ولو كان هذا الموضوع غير شعري؟ ويبدو أن الأستاذ عبابنة يعتبر الشعرية هي المنجز الشعري للدلالة أو اللفظ لذلك وجدناه أثناء التحليل يميل إلى البحث في الألفاظ ، وقد كان بمقدوره أن يتحدث في مستويات أخرى للشعرية كان قريبا منها كشعرية اللغة أثناء حديثه عن آلية العبث اللغوي . أما صفة العبث فتحتمل غير قليل من الإبهام لا سيما وأن تحديداتها المفهومية كما أوردها الناقد دون نعت هي حينا خرق وآخر شكل تأويلي وحينا ثالثا مظهر رمزي وهي في أحيانها الثلاثة لها مرجعيات نقدية خاصة كالبنيوية والتأويلية وعلم الدلالة ، ونقدم نموذجا لتحليله لما أسماه بـ" آلية" العبث اللغوي :

" قال (يتحدث عن عرار) مصورا رحلة من بيروت إلى لارنكا في قبرص :

من رأس بيروت حتى ثغر لرناكا
لقد فركت مع الحسناء تنباكا

المعنى المعجمي لهذا البيت هو أنه رافق حسناء من بيروت إلى لرناكا وقد استمر مع هذه الحسناء بفرك التنباك طوال الرحلة ، فقد يؤخذ المعنى على هذا التفسير على أنه من قبيل لطيف الدعابات ولا يحمل رؤية ما .و هذا ما صرح به صديق الشاعر البدوي الملثم ...وأما ما يمكن أن نقوله هنا فهو أن الشاعر قصد إلى أن الشاعر يسير في رحلة محددة من بيروت/ لارنكا برفقة حسناء جميلة ، وهذه الرحلة معادلة لرحلة الإنسان في الحياة ﴿المبتدأ المنتهى﴾ والحسناء معادلة للحياة الحلوة ..فمؤدى العبثية في هذا البيت هو رسم صورة الرحلة الإنسان في هذه الدنيا " ﴿٩﴾

وعموما فإن كتاب "الرؤى المموهة" يكتسب قيمة من وجهين اثنين، أولاهما : موضوعه الذي هو قراءة الشاعر عرار وتلمسه متنه الشعري الذي يحتاج إلى أكثر من قراءة لا سيما ديوانه "عشيات الوادي اليابس".

ثانيهما : علمية صاحبه الدكتور يحيى عبابنة المتجلية في إيمانه بالاجتهاد وقدرته على تأسيس الأفق الجديد المتمثل في تجاوز مساءلة النص إلى مساءلة ما كتب عنه .

الهوامش :

١-يحي عبابنة . الرؤى المموهة ، دراسات ، منشورات أمانة عمان الكبرى ، الطبعة الأولى ٢٠٠١ ص ٧.
٢-نفسه ص ١٥.
٣- نفسه ص ١٥-١٦.
٤- كإشارته في ص ٢٢ إلى تخصيصه دراسة لحقل الخمر وفي ص ٢٩ للتشكيل اللغوي أثناء حديثه عن النور.
٥- يحي عبابنة . م.س- ص ٣٢.
٦-نفسه ص ٣٥
٧- نفسه ص ٣٦
٨-نفسه ص ١٢٨
٩- نفسه ص١٤٢

الشاعرة الأرجنتينية ماريا أزكونا

حوار وترجمة : د. راشد عيسى

مايا كريستينا أزكونا شاعرة أرجنتينية تكتب الرواية والدراسات النفسية، معروفة بنشاطها الثقافي المتنوع في خدمة الأدب ومدّ جسور التعارف بين الأدباء، وهي محررة لعدد من المواقع الأدبية في الإنترنت.

تذكرني فاعليتها الأدبية بصاحبات الصالونات الأدبية العربية منذ سكينة بنت الحسين ومي زيادة إلى مريم الصيفي، ولكن بشكل أوسع. لفتت شاعريتها انتباهي لقصيدتها «ألم هادئ» فأرسلت لها مرئية نقدية تضم مجموعة من الملاحظات فتقبلتها بترحيب: وبعد ذلك تواصلنا أدبياً عبر الانترنت.

ماريا أزكونا كاتبة مهمة لها حضور أدبي واسع، وإذا بقيت مخلصة للشعر فسيكون لها موقع شعري مهم عالمياً لكنني أخشى أن تشتت جهودها في النشاط الثقافي العام.

ارتأيت أن أجري معها هذا الحوار لأتعرف ماهيتها الأدبية بصورة أعمق، ولأقدمها لقراء العرب كشاعرة مستنيرة معنية بما هو انساني نبيل و بالرؤى التي تنشر المحبة والقيم الأخلاقية العليا، غير أنني آمل أن لا تقع في إشكالية الشعر الاجتماعي الذي تكثر منه، فقد يقودها إلى الذهنية والوعظية والتعبير التقريري، مع أني قرأت لها شعراً حديثاً غنياً بالرمز والتصوير الفني الناجح كقصيدتها «الإوزة». على أنني عرفت من خلال هذا الحوار أنها تدرك الخطورة الفنية في الشعر الاجتماعي فترقى به إلى الواقعية السحرية التي عرفناها عند لوركا وبورخس وماركيز.

مع صاحبة «موسيقى الروح» و «أرض جوفاء» كان هذا الحوار.

● أولاً .. ماذا يعني لك الشعر؟

- الشعر فراشة مدهشة بأجنحة ذهبية تنشر بودرتها (ذرورها) السرية في أرواح القراء، تكمن قوتها السحرية في الإيقاع العجيب داخل التراكيب والجمل الشعرية حيث أمواج من الانفعال تستيقظ بالتأمل الشعري وترتبط بنهر الأفكار ومائه المرتعش الذي يتدفق بجوهر الحب.

الشعر يمدّ جسراً بين ذهن الشاعر وعقل المتلقي، وهو جسر فانتازي إبداعي يولد الكلمة الساحرة العبقرية التي تنزع الوحشية والشر من الإنسان، فتكون الحياة محتملة تقدم شكرانها إلى تفوق الشعر الكوني الجامع للحب والفهم الاجتماعي.

إن القيم العليا كالعدل والمحبة والحكمة والسلام والحرية تتراءى بين الأديب وقرائه، وتنمو خصائصها وتتعزز بفعل القوة المتدفقة بين قطبي البنية الفنية إذ يتسم العمل الأدبي بالهوية النادرة والتميز، وتبدأ أهميته بالتزايد والرصانة عندما يمتاز الكاتب بخصوصيته في الذوبان في القصيدة، أن تنجز تماماً عندما تفهم ويستوعبها أي عقل وأي وجدان، إنني في أثناء كتابتي القصيدة أسمع موسيقاها في دماغي وببساطة أتابع الإيقاع الذي تمليه الملائكة على يدي دون تكلف أو ضغط وأترك نفسي متجهة بعفوية إلى أفق الروح والأمل.

قال تشيخوف: الفن لن يموت، وهذا قول صادق في الشعر. إن ماهية الشعر الصافي تكمن في قدرته على إيجاد التفكير العميق تلقائياً. فقطعة النثر يمكن أن تتوارى بالكذب أما الشعر فلا يقدر على الكذب في لحظة الإبداع القصوى ذلك أنه يتجه إلى الجمال كقيمة عليا، وينظر إلى أبعد من الجمال الخالص، فالشعر يكتشف الحقيقة والعدالة والإحسان والمحبة، فالكمال يحتاج الكمال والجمال الكامل

لا بد أن يتضمن الاتقان حتى يصبح جمالاً حقيقياً حسب ما قال أفلاطون.

الشعر ليس مجرد مجموعة من الكلمات المؤتلفة والتراكيب الموقعة، إنه سلاح سلمي لمواجهة الشر والتوحش على الأرض. وتقوم وظيفة لذته بدور المرآة في أي مكان في الأرض ينظر فيها المرء إلى وجهه فيرى ما يحدث لروح الوجود الإنساني. الشعر مركب، انفعال، مكاشفة، تعليل، حكمة، كل ذلك في تكوين واحد. وبشكل عام فإنه من الممكن أن تعلم أحدهم كتابة الرواية أو المقالة ولكن لا يوجد تكنيك أو طريقة ما لتعلم أحداً أن يكون شاعراً جيداً، إذ تستطيع أن ترشده لكتابة السوناتا أو الشعر الحديث ليركب عبارات وجملاً لكنك تعجز أن تعلمه إنتاج قصيدة جيدة تحرك انفعالات المتلقي، فالشعر لغة الجماليات في الكلمة المادية المستهلكة. ويقيناً أن الكلمة ستبدو مبدعة من خلال كثرة الشعراء وقلة صرافي النقود.

● هل صحيح أن الرواية أهم من الشعر؟

– في الماضي كتب الحكماء والصوفيون الشعر، وكان هذا سبب بقاء الشعر في المستوى العالي من اهتمام النقاد مقارنته بالنثر، لقد امتلك الكتاب إمكانية إنتاج أشعار جميلة لكن بعضهم لم يشعروا أنفسهم بقابلية كافية لإشغال عقولهم بكونية الشعر، لقد مرّ الزمن وتقدم العالم من خلال الوقائع اليقينية والإنتاج والروح التجارية وظهرت وسائل جديدة للإخبار بالحروب وقصص البطولة وميلاد المدن الجديدة بيد أن الشعر ظل مالكاً امتيازه فمن السهولة أن تتذكره الجماهير لأنهم بقوا يرددونه شفاهياً.

أما في هذه الأيام فالمواقع


مايا كريستينا أزكونا

تغيرت وبدا الشعر غريباً لدى بعض الكتاب الذين أصبحوا خارج صرعات الشعر إلى أبعد حد. إنهم في الجهة المقابلة للتطور الحضاري ولا يريدون أن يسيروا في طريق النور فجميعهم يلهثون خلف التقدم، إنهم الفلاسفة الجدد في عالم السلع الرائجة.

في وقتنا الحاضر أنت كاتب جيد إذا كنت منتجاً تجارياً للرواية سنوياً، ولذلك أظن من الصعوبة الآن كتابة شعر جيد بدلاً من الرواية الجيدة.

إن الرواية مهمة بالطبع ولكنها لا تقارن بالشعر، إن أفضل الكتاب الأرجنتينيين وهو جورج لويس بورخس لم يكتب الرواية أبداً بل قصصاً قصيرة وقصائد، ومع ذلك اعتبر عمله الأدبي واحداً من أكثر الأعمال العالمية شهرة. فمن الممكن أن تكون الرواية أكثر أهمية لطولها لكن تعقيد القصيدة الجيدة لا يقل أهمية عن الرواية. فالرواية قطعة أدبية كتبت لتكون مقروءة بالسرور واليقظة في حين أن الشعر هو الجمال في كلمات.

إنني شخصياً أمتلك خبرة كتابة النوعين الشعر والرواية إذ أصدرت رواية قصيرة ذات بنائية ليست بعيدة الشبه عن الشعر، بادئ ذي بدء أنا شاعرة أكتب الرواية لأن الجمهور أحياناً لا يفهم عمق المعاني الكامنة في القصيدة لذلك أكتب الرواية لأجعلها أسهل استيعاباً إلى القراء، غير أني كقارئ أقرأ الرواية والشعر في كل الأوقات ولا أفكر بالمقارنة بينهما على الإطلاق، فكل نوع من الكتابة يملك خصوصيته ويستحق مكانه من النقد.

● كيف تنظرين إلى ثقافة العولمة؟

– العولمة تقدم مستمر مطرد تتعلق فوائده بتفعيل الاتصال بين الثقافات المختلفة من خلال وسائل التكنولوجيا الحديثة كالإنترنت والبريد الالكتروني، والعولمة خطوة ضرورية واصلة بين الانعزال والتعاون المشترك بين الشعوب، ومع ذلك فإن تسارعها يؤدي أحياناً إلى التأزم والفوضى. فالوحشية والظلم والحرب والعنف الاجتماعي وفساد الحكومات والفقر ظواهر لا بد من وجودها على الأرض، ولكننا الآن نلاحظ أثرها التدميري من خلال التلفزيون.

إن الثقافة الفائقة واللغة الشمولية أدوات توصيل لإنجاح العولمة لكن الخطر يكمن في دكتاتورية الشعوب المسيطرة على الأخرى، فالجنون المزخرف للغزو واحد من النماذج السيئة للعولمة، هذا ليس كتاباً رديئاً للأطفال بل هو سيطرة الثقافة الواحدة واللغة الواحدة على الشعوب الأمر الذي يولد الإحباط والكراهية لدى الثقافات الأخرى إذ يُغزى الإقليم بالثقافة المهيمنة ذات القيم المختلفة بلا ريب.

● من الذي عليه إثم العولمة؟ ماذا فعلت لمواجهتها؟

– الذنب ليس ذنب المتفنن في الغزو، إنما الذنب واقع على الثقافات الأخرى ذات القواعد التي لا تكفي قوتها وصلابتها لحماية لغتها الخاصة ومنجزها الثقافي. الخصوصيات الثقافية في خطر مهددة بالانقراض أمام العولمة السيئة التي تغزو العقل والأذن والعين. إن العالم البريدي الحديث شبيه بعالم الرواية عام ١٩٨٤ حيث استبدادية القوة التي تجبر المواطنين على سماع الصوت الواحد.

أنا متأكدة تماماً أن الفردوس غني

بالاختلاف وأن الجحيم منسق، لا شيء آكثر تنظيماً من المقبرة، والحياة مزيج من التنوع، ينبغي أن تكون الثقافة موفقة بين ملايين الأصوات المختلفة والأساليب المتنوعة والطرائق المتباينة في النظرة إلى الحياة.

حديثاً أنشأت النادي العالمي للكتاب بلغتين:

www.blingua.4t.com إذ يستطيع عشرات الكتاب من ثقافات مختلفة نشر قصائدهم ونصوصهم المكتوبة بالإنجليزية وبلغات أخرى كالإسبانية والعربية والروسية والهندية والسندية أو بأي لغة أخرى. فاللغة المتعددة طريق مباشر إلى التفاهم العالمي، إنها تبني دروباً من الاحترام بين المواطنين في الدول البعيدة.

العولمة تشترط التكنولوجيا لتحقيق الاتصال ولكن التعدد اللغوي يسمح للأعمال الأدبية بأن تقرأ من كل شخص على هذه الأرض دون فقدان للأفكار أو خصوصية الثقافة المستقلة.

إن الثقافة الأرجنتينية ولغتها هي ميراثي، ولكنني أشعر بالسعادة عندما أكتب بالانجليزية لأنني بذلك أستطيع نشر ثقافتي باستخدام الثنائية اللغوية كجسر أصل به إلى عقول المتلقين من ثقافات أخرى.

المفكرون في كل شعب مسئولون عن إنتاج نصوص أدبية أصيلة حتى لو كتبت بالإنجليزية أو ترجمت إلى لغات أخرى. ينبغي أن نتعلم أكثر وأكثر عن الأديان الأخرى والخصوصيات المختلفة لنصل إلى سلام مرغوب فيه على الأرض. الجهل هو خطيئة الحرب والإرهاب، يحسن أن لا نجزع من أن نكون حميمين مع الثقافة الأخرى وفي الوقت نفسه كل منا يعرف ولو شيئاً قليلاً عن الآخر. نحن نبني تفاهماً ثابتاً وحضارة عالمية مكينة.

دائماً أقول إذا كنت تقرأ كتباً



بالانجليزية فلماذا لا تكتب بها كذلك بخصوصية ثقافتك وتسوقها أيضاً وتدخل بها إلى عقول الشعوب الأخرى.

● هل في مقدرة الناقد إضافة إبداع إلى الشعر؟

– للمراجعات والمقالات النقدية في الشعر أهمية هائلة لتطوير الثقافة الشعرية الآن. فالمقالات النقدية تكتب نثرياً بوضوح لتسهيل الفهم على قارئ الشعر الذي لم يعتد ذلك، ولإعادة قراء الرواية والقصة القصيرة للبدء في قراءة الشعر أحياناً منذ قراءتهم ناقداً جيداً أو كتابة ممتازة لمقابلة صحفية مع شاعر، فيشعرون بالفائدة أو الفضول لمعرفة المزيد عن الشاعر، إذ يرونه من خلال النظرة المدهشة للناقد.

إن إعجاب الناقد هو أول خطوة للتعريف بالشاعر، ولكسب صوته المهم الذي يكتشف الحقيقة التي لم يبحث عنها الشاعر نفسه في أثناء الكتابة. إن الإخلاص الشديد للشاعر مرتبط بأهمية الناقد، فمن غير الممكن أن يكتب الشاعر لإرضاء ذوق، فأنت لا تستطيع أن ترضي كل ذوق وكل عين ناقدة لشعرك، إن نية الشاعر بعيدة عن هذا الهدف، إلاّ أن دهشة الشاعر تكون عظيمة عندما يقرأ مقالات نقدية أو كتباً نقدية تتناول شعره، كم أكون مبتهجة عندما أكتشف أن ناقداً فهم المعنى الثاني أو الثالث في قصيدتي، فالنقاد متممون للإبداع، إنهم يضيفون السحر للكتابة الشعرية فهم المتلقون المميزون للشعر ويملكون أحياناً إمكانية أعظم وقابلية أعمق في التحليل من المؤلف نفسه. إن الاتصال والتغذية الراجعة بين المبدع والناقد تنشطان الكتابة الشعرية. الراقصون مثل جوليو بوكا ولا عبو التنس مثل جليرمو فيلاس يتخذ كل منهم مدرباً دائماً إلى جنبه ليجبره على التدريب المتواصل للوصول إلى الكمال وكذلك الشاعر يحتاج إلى مدرب متميز يساعده في بلوغ الاتقان كي لا يخسر حيويته النابضة في الكتابة وهذا المدرب هو الناقد نفسه.

فكما في الموقف الرومانسي فالعلاقة المتبادلة تنجب طفلا وجمالاً خفياً للقصيدة التالية، إن عملية الإبداع نفسها غامضة، إن الكاتب بعد قراءته مقالة نقدية مدهشة عن أدبه يشعر بنشاط حيوي يسري في كيانه وأظن أن الدافعية العظيمة التي يحتاجها الكاتب لاستمرار نشاطه وإثارته متأتية من الناقد.

الشعراء بعامة مشوشون وغير منظمين في طبيعتهم الإبداعية، والناقد يساعد الكتاب لأن يعرفوا بشكل أفضل نجاح أو فشل إشاراتهم وتعبيراتهم وعباراتهم وصورهم.

إن حكمة النقد شبيهة بلسان مختبر الخمر، فخبرته تعطي الشعور للجميع بالجمال الإبداعي في كلمات، إذ ثمة من يسعى بصدق إلى فهم وتحليل المعاني العميقة في القطعة الأدبية. فالمستوى العالي لاستيعاب الناقد يصنع المعجزة فيمتلك الشاعر مرآة تعرفه على مستواه من الإبداع وإمكانياته. وفيما

يخصني لقد حصلت على قناعة عظيمة من هذا الشعور منذ أن الف عنّي نلكش ميورالي من الهند كتاباً بعنوان «خلف الملاك الحديث»، ومنذ أن كتب الشاعر الدكتور راشد عيسى من الأردن مقالات نقدية عن قصيدتي «ألم لذيذ». فعندما تأخذ الخصوصية الحكيمة وقتاً كافياً للكتابة عن القصيدة فإن الشاعر يشعر بأنه قدم عملاً جيداً في الحقيقة. لذلك فالمقالات النقدية تملك مسئوليتها وأسباب استمرار الإنتاج.

● ماذا عن رؤيتك العامة للشعر في الأرجنتين؟

– يوجد في الأرجنتين أربعة اتجاهات شعرية هي:

أولاً: الأغاني الأرجنتينية التقليدية (النموذجية)

– أغاني التانجو (موسيقى من أصل إسباني)

– أغاني الفولكلور

– التراتيل الأرجنتينية

ثانياً: الجوشِسْكا، المعروفة بمارتن فيرو لجوزي هرناندز، وهو أكثر الكتب أهمية في الشعر وهو رمز الشعر الأرجنتيني.

ثالثاً: الشعر الكلاسيكي ومن رواده: الفونسنا ستورني، كونرادو نالي روكسلو، المافيرتي، ليبولدو لوجونس، إنريك بانشز، بالدوميرو، ف، مورنو .

رابعاً: الشعر الحديث ومن رواده: بورخس، جوليو كورتازار، أولجا أورزكو، الجندرا بزارنك.

خامساً: الشعر الاجتماعي ومن مشاهيره: سوزانا آرنز، جوان هوغو، أندرز بيركي، إمي شار، بولي بلستريني وغيرهم ممن ضمنتهم في كتاب، إضافة إلى اتجاهي في الشعر الاجتماعي، وشعر ابنتي سلفانا كاستلانو.

إن الشعر الاجتماعي في



الأرجنتين في الطليعة منذ عام ١٩٩٨، ولقد بدأت كتابته متبعة أسلوب كويفيدو ولوركا وبعض الشعراء الإسبان المشهورين في القرون الأخيرة، ولقد تأثر لوركا كذلك بإزرا باوند وبولت ويتمان. إن كتابي «العقول بأصفر حجمين» أول كتاب شعري كامل عن القضايا الاجتماعية في الأرجنتين، ثم ألفت كتاباً آخر «العالم والبريد الحديث»، ولي كتابان آخران هما «موسيقى الروح» و «مرحباً أيتها الأرض» وقد ضما شعري وأشعاراً لآخرين كشعر ابنتي سلفانا، وشعر سوزانا آرنز، وبلستريني، فالشعر الاجتماعي يعيش في الثنائية اللغوية وهو يقدم عتاباً وشهادة في وجه العالم على الفساد في المجتمع الأرجنتيني.

● هل الشعر الاجتماعي في الأرجنتين يعيدنا إلى الواقعية الجديدة والدور الوظيفي القديم؟

– قدم إلينا الشعر من الجذور الإغريقية واللاتينية، وهو التعبير الفني الأدبي الهادف للجمال من خلال المنابع التعبيرية الخاصة به كبنية تقصد تحقيق البهجة للشعور العاطفي، ولكن ماذا ينبغي أن نفهم من الجمال؟

يرى أفلاطون أن الجمال الحقيقي نفسه ليس مقصوداً لإحداث اللذة الشعورية بل إنه يقود إلى الطيبة والصلاح، ولهذا السبب يكتشف الشعر طريقه إذا أنجز بجانب جماليته الفنية معرفة للصلاح، وانطلاقاً من هذ الشعور فإننا نستطيع توضيح مفهوم الشعر الاجتماعي بأنه ذلك الشعر الذي يشد المتلقي إلى ما وراء الشعور العاطفي ويدخل الإثارة إلى عالمه الباطني لفضح ما هو إشكالي في المنظور الأخلاقي.

إنه يحدث الانعكاسات على الثيمة الاجتماعية ليس من منظور أيديولوجي أو سياسي بل من منظور أخلاقي.

في التأليف نستطيع كذلك استخدام الصورة المركبة، كأن نتخيل عصفوراً جميلاً ملون الريش يطير بأجنحة الحرية بلا خوف إلى أعماق الروح، إذ بدأ الشعر الاجتماعي يحلل بؤس البشر من خلال الضمير الأخلاقي. قال أورتيغا وجاست «أنا أكون أنا وحالي»، كما قال:

(الشعر مسنود ومؤيد بالواقع لبناء الاستعارة أما العلم فهو عكس ذلك إنه قائم على الاستعارة لبناء الواقع).

فالشعر الاجتماعي إذن معتمد على الواقع ينشىء المجاز أو الاستعارة التي تجعل الواقع رمزاً وتؤدي بالجمال التعبيري فيها إلى نهاية أخلاقية اجتماعية.

إن الشعر الاجتماعي هو الشعر الذي يملك قابلية التماس مع جمال الزهرة ووضوح الفكرة ويشجع على العمل النافع للصالح الاجتماعي، وهو يهدف إلى تغيير الاتجاهات الاجتماعية عند القراء، ويصحي الضمير على المشكلات وعذابات العالم الواسع، ويرشدهم إلى متعة الخير التي يولدها الانعكاس الاجتماعي.

وأخيراً فإن الشعر الاجتماعي يقسم الاتجاه نصفين، نصفاً للنداء الفني الباطني ونصفاً للعمل الاجتماعي.

لقاء مع المخرج المسرحي د. عقيل مهدي

حوار: د. أنديرا حمدي

لقد فرض الوضع العراقي المأزوم واقعاً جديداً لم تستطع معه العديد من العقول العيش والتعايش فتشتتت وانتشرت في كامل أرجاء المعمورة، ولئن خسرهم طلاب أهل العراق فإنهم كانوا مكسباً للعديد من الدول العربية وجامعاتها ومؤسساتها. وفي مدينة طرابلس الغرب كان لي شرف زمالة أحد هذه العقول ضمن الإطار التدريسي لكلية الفنون والإعلام بجامعة الفاتح فسعدت بالاستماع إلى آرائه ووجهات نظره. إنه واحد من رجالات المسرح العربي تتجلى فرديته في عشقه للقراءة، واطلاعه على أمهات الكتب - العربية والعالمية في الأدب والفن والشعر وفلسفة الجمال في بغداد وأثناء دراسته بالخارج - أوجد لديه ثراء لغوياً لا حد له. رجل مفعم بالفن والأدب، يمثل ويخرج وينقد ويكتب الشعر والمقال والقصة المسرحية.

انه الاستاذ الدكتور: عقيل مهدي يوسف خريج كلية الفنون الجميلة ببغداد ١٩٧٣ تحصل على الدكتوراه من بلغاريا ١٩٨٢ وعلى درجة الاستاذية ١٩٩٥ ألّف العديد من الكتب منها: نظريات فن التمثيل، الجمالية بين الذوق والفكر، جاذبية الصورة السينمائية، متعة المسرح، جماليات المسرح الجديد، وغيرها.. عضو اتحاد الكتّاب العرب والرئيس السابق لرابطة النقّاد العراقيين، كان لنا معه هذا الحوار:

● ورد في إنتاجكم الأخير في فن ترجمة المراجع المهتمة بالفنون الدرامية والذي يحمل عنوان "تربية الممثل في في مدرسة ستانسلافسكي للمؤلف "ج.ف. كريستي" أن: "الفن الحقيقي يولد من امتزاج الموهبة مع الحذق" وانت معلم الحذق في العديد من المؤسسات الأكاديمية في الوطن العربي، وكنت قد علمته في مدارس الغرب.. فهل يمكنك تحديد ورسم معالم الفروقات حيث تعلمت وحيث تعلم؟

- طريقة (ستانسلافسكي) كما يؤكد (كرستي) ليست بديلاً عن الإبداع، بل هي اعداد ظروف مُثلى للممثل الموهوب والمخرج المبدع وهي ليست مجرد مغامرة سيكولوجية، بل تبحث في طرق التجسيد الإبداعي، وفي تعبيرية الشكل



الفني ايضاً. اخطاء التنميط الشائع عن الطريقة، متعلق بالجزء الأول لكتاب "اعداد الممثل لنفسه"، وبعد أربعة عقود ظهر الجزء الثاني!! وتلته الأجزاء الثمانية لمؤلفات ستانسلافسكي الكاملة!!

كتاب (تربية الممثل) قاموس لفنان المسرح الجاد، تنتظم فيه: "نظرية المنصة" المسرحية وهي تتعلق بالوعي الخاص بالتطبيق، "والتقنية الفنية" المستمدة من التمرين الإبداعي المنظم وأخيراً "طريقة العمل" على النفس والدور، وهي تخص مشكلات التجسيد الابداعي وآلية الأفعال الشرطية، والشخصية الفنية (الكاركتر)، والوتيرة الايقاعية. هذا وسواه ما دفعني لترجمته، وتمثله بلغتي، بعد سنوات مرت على اجراء مراسيم التحنيط لواحد من أنبل عقول المسرح، واسطعهم جمالاً في ادبياتنا المسرحية "الزائفة"، التي تناولت تجربته المسرحية من خارج مدارها الحقيقي، مع تقديري للمقاربات الجادة عنه. يحذرنا - ستانسلافسكي - عند التعامل مع (طريقته) بقوله: "لا ينبغي أن تكون في رؤوسكم وانما في ذاكرة عضلاتكم" بمعنى أن العرض المسرحي يشكل بنية جمالية من عناصر فنية متفاعلة، وليس ثرثرة، ولا أجد في ثقافة الاستهلاك ذريعة لتدمير الجاد من المواهب، بشرط ان نضع (الثمين) في الطريقة مع ما يجاورها "الآن" من توصلات ابداعية لا تقل عنها قيمة، ومن غير ان نسقط مسؤولية المبدع العربي عن ضرورة الاكتشاف واجتراح الأحلام فنياً على المنصة. فمن المحزن، ان يحدثك مثلاً ناقد وهو في غيبوبة تامة عن انزياحات اللغة، وعن مراوغة الصوت للمعنى، ويضيق انشوطته على فسحة مرايا اللغة الشعرية، هكذا هي حال من لا يعرف ما معنى التشكيل الحركي (الميزانسين) ولا

وصناعة المبدع



يعرف (التمبو - رزم) ولم يسمع بالتعامل خيالياً مع الأشياء ولا بمرونة الجسد (التشكيلية)، ولا بشريط الرؤى، أو تعديل خط الافكار الموجودة في النص الدرامي، مع شريكك على منصة المسرح في لحظات الصمت والى اي مدى يمكن ان ننتفع من (الارتجال) ومن فن (التقديم) و(المعايشة) والمبارزة والسقطات والمشي الفني والإلقاء الفني غير التمثيلي... وسواها، هذا ما كان يثير ستانسلافسكي بعمق وتبين منهجي خلاّق.

● في قراءة لكتاباتكم التي تزخر بها المكتبة الثقافية العربية مثل "نظريات فن التمثيل" و"متعة المسرح" و"تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي" نجد ان اعجابكم واقتناعكم بأسلوب ستانسلافسكي في تربية الممثل وتدريبه يبدو جليّاً، فهل ما زلتم تعتقدون ان "المنهج" هو الأمثل في زمن السرعة وثقافة وسائل النقل، وضيق الوقت، وضغوطات الاستهلاك المادي المحموم؟

- حين كان يحاضر (كريستي) وبجانبه الشيخ (ستانسلافسكي)، كان يعجب الأخير من كيفية تدريس (كريستي) لطريقته بهذه الروحية التي تمنهج الفن، وتستجيب لمتغيرات العصر الحاضر، وتجذب طلاب المعاهد المسرحية والجمهور العريض. كل كائن لدي يحمل امكانات تبقى بالقوة مفتوحة على احتمالات شتى، ولجعلها ملموسة في الفن عموماً، وفي المسرح على وجه خاص، ينبغي أن يكون الجسد البشري قابلاً للإضاءة الى ماديات عالمه القصية، فما نفع تعاليم حكماء المسرح (المنسلين من عباء هوميروس الملحمية (١٠٠٠ق.م) ومنذ النقلة الاسخيلوسية، باختراع فن المسرح) إن كنا نجد في يومنا المعاصر هذا، مواهب تستنزف بالفضاء الخطأ؟! وتُتلف علناً!! ما نفع طرائق تربية المثل وتدريباته إن كان بلا دافعية ابداعية؟ بل كيف تقنع قطاراً صلداً من النجوم بأنه قد انحرف عن سكته منذ زمن بعيد؟ في زمن تتكوكب فيه هوامات زاحفة فقيرة المواهب؟

خذي - على سبيل المثال - (مارلون براندو) تكفي قطرة واحدة من فنه لتغمر سواحل المصطفين من ممثلي الدرجة الثالثة! الذين سرقوا حنجرة المتنبي، وصاروا هم الصوت والآخر الصدى!!

"مارلون براندو" يرفع سبابته لمعلمه (سترازبورج) وهو في قمة شهرته، ليعيد تفكيكه، وبناءه حسب مقتضيات (الاستوديو) والذوق المعاصر للمسرح، وليُعينه على التخلص من احمال (كلائشية) جاءت مع امواج الاحتراف وخدر النجومية.. فالموهبة يجب ان تكون حاذقة مسرحياً، وهي (مزاج ابداعي).

حين التفت الى الماضي، افرح لبعض طلابي الذين اسهمت مع زملائي بخلق خميرة في دنان أرواحهم العبقة، وصاروا نجوماً. اما الطالب غير الموهوب فيُقصيك برمشة عين عن ملكوت الأولمب!! خذي رخاماً شفافاً وزجاجاً كرستالياً وروحاً بشرياً قلقاً، سترين مسرحاً عامراً بالفرح، استبدلي مفردة بغيرها، سينهدم هيكل المسرح، فهل تتصورين رخاماً بشرياً مثلاً أو زجاجاً من حجر أصم؟ هكذا المدرس والطالب والمنهج، أي خلل سيحل كما لعنة القدر على المصير. تيارات متداخلة من مصادر اشعاع والوان وبشر يوحدها طيف العرض؟

● هل يعني هذا برأيكم أن "المنهج" ليس مجرد مدرسة حرفية وانما يرقى الى مصاف التيارات الفكرية والفلسفية، أم أن إعجابكم بأجواء وافكار صاحب "المنهج" هي التي دفعتكم الى التبشير به والدعاية له؟

- لقد حاولت أن اغذي الثقافة المسرحية بفنون (الفرجة) التي وجدتها حلاً جوهرياً من مأزق (الأدبية)، فاستعنت بتجارب المخرجين العالميين، ولست أنا الذي اعجبت بأسلوب ستانسلافسكي وحدي! بل تعلمت هذا الاعجاب من (برخت) الذي قال عنه بأنه يبدأ من حيث (القضية العليا) وهو مصطلح ابتكره (ستانسلافسكي)، وأكّد (بيتر بروك) علو قامة ستانسلافسكي في فنون المسرح ومناهجه، وكذلك (جروتوفسكي) الذي قال عنه، بأنه قد الهمه طرق تدريب الممثل، وهكذا.. قل عن المبدعين المعاصرين. ولكن - للأسف - جرى تداول ستانسلافسكي بطريقة معكوسة لدينا نحن العرب!! لاحقنا مويجات التجريب (الزائف) واقمنا بدل التجريب الحقيقي مهرجانات خلت من التقصي الناجع لأسباب الوهن المسرحي أو معالجته! متوهمين التخلف في (الطريقة) لا في صغار الأنفس المبدعة بالأماني لا بالأفعال! أنا لا اعرف - صدقاً - ما

معنى "الأمثل" من المناهج. الا انني اعرف ان لكل نمط مسرحي متطلباته الداخلية، وإن الذخيرة المسرحية حافلة بالأرصدة النادرة التي تستجيب بهذا المنهج أو ذاك لمعالجة الفعالية او النشاط المسرحي، لأن الجهاز المسرحي قابل للتشكل في فتحة المترو، وحفرة المعبد، ومعمار ما بعد الحداثة، وفي شاهق الجبال، وقبو المدن الكونكريتية، يتلوى مع الشارع، ويسكن العلية. لا اعتقد ان تعلمك كيفية مخاطبة المتفرج ابداعياً له علاقة بالزمان والمكان الخارجيين، بل هو امساك وهج التجربة من تلافيفها، وعليك أنت طيها ونشرها مع شريكك المتفرج بطريقة بندولية دائمة. وكان ستانسلافسكي صاحب الفرضية الجديدة، وعليك أن تتخطاه وجوباً لا جوازاً لتصبح جديراً بنفسك. أنا الآن اقرأ طريقته وفق منظور الحداثة التي تعلمتها من اجيال تالية له، واجيال ما زلت معاصراً لطروحاتها المسرحية، احاورها، وتحاورني وتقودني شئت ام ابيت الى فضاءات لم ترد على خاطر ستانسلافسكي الوريث لقرون ابداعية خلت، ونحن الآن على اول عتبة من عتبات القرن الواحد والعشرين، وتحتم علينا سلاسل القراءة الاخراجية، اضافة المزيد من الحلقات، في زمن الحركة والاستهلاك والحروب السافلة.

● هل يمكنكم توضيح ذلك؟

- حارب (ستانسلافسكي) الحرفية الصنائعية ونادى بالإبداعية كما قلت. وحرص على (الكيف) الفني، لا الهتافية حين احتمت بمقولة الثورية، فأعلن عن غضبه قائلاً: بأنه ليس من الثورية بمكان أن ترفع الشعارات، وتأتي بالمجاميع والحشود، بل الثورية هي الروح الخلاقة لعبقرية الشعب، وعلى المخرجين الجادين أن يُرهفوا السمع لالتقاط نبضاتها السرية لا السطحية فالثورة ليست اشهاراً دعائياً، بل تبدل خلاق في طبائع ومواقف البشر. كان جريئاً في فنه بمثل جرأته في مواقفه الحياتية، وكان يريد أن ترتقي (الأفكار) إلى (الصور الفنية) التي يباشرها على الخشبة، ولم يكن داعية أو خطيباً، بل صاحب خطاب فني وجمالي من نمط رفيع.



د. عقيل مهدي

● وأين - برأيكم - تتموضع التجارب العربية الساعية لإثبات الهوية العربية كالحكواتي والاحتفالية وغيرها.

- انظري للعقول التي تقف وراء من بَشّر بالاحتفالية والحكواتية؟!

ترين أنهم من صفوة المتنورين العرب: الصديقي، برشيد، واشباههم عز الدين مدني، ادريس، سعد الله، قاسم محمد، بن زيدان، الفريد فرج، العاني وسواهم.

كلّ منهم أراد أن يضيف لبنة الى معمارنا المسرحي وهو مرتبط بأفقه التاريخي. ولكن المغالطة الكبرى هي السعي الحثيث لإثبات (الهوية) بالانطلاق من الذاكرة المتخفي، بديلاً عن المخيلة الابداعية، انظري للتجارب الجادة التي قدمت تحت هذه (اليافطة) الفرجوية، ستجدين أن نجاح نصوصهم وعروضهم، كان بسبب (إبداعيتهم) لا بسبب البحث عن (هوية)!! وإلا ماذا نقول عن كبار المخرجين الذين قوموا الشكل التاريخي، والاستشراقي عن العرب هل هم عرب في تجاربهم، أم هم المان، وروس، وامريكان؟ إن التعبير الشكلي الأمثل والأرق والأرقى عن تجربة الحدث ومجراه وهدفه الدرامي في العرض، كما يقول ستانسلافسكي، هو الجواب الشافي عن اشكالات ملتبسة تثيرها الأصالة والمعاصرة، والشكل والمضمون لأنها تقف خرساء أمام لغة العرض، واشاراته ورموزه وتأويلاته الفنية والفكرية والجمالية التي تقدم بأسلوب شخصي متفرد.

● بعيداً عن الشعارات والبروتوكولات الخطابية: هل يمكن الحديث بشفافية عن مشروع ثقافي وجمالي عربي، أم انها مجرد محاولات مبتورة ومتشظية يائسة في ظل ظروف عامة طاردة للإبداع؟

- أحسنت، ثمة بروتوكولات ومآدب غير افلاطونيَة ولغات خطابية، عمت على شفافية الابداع العربي الذي يفجّر الساكن والمتخلف والرجعي، وينشئ بدلاً عنه مدناً مسرحية فسيحة الارجاء، ممدودة سماواتها الابداعية بالمغاير، والجديد المأمول، وبالمعالجة الأرقى.

(الحرية) باتت اليوم في نبض مجتمعاتنا، حين يمارسها المبدع العربي أنها ايقاعات طبول، تؤلب روح القطيع البدائي للانقضاض على العدو (كذا!) الذي جاء ببضاعة مستوردة لا يعرفها لناس منذ العصر التركي وحتى داحس والغبراء.

أما لو تفكّر المخرج ملياً، ووجد ان حقول التنويم الآخذة بالاطراد، وسحب الخرافة التي تمطر سحراً وجناً ورزايا.. لو أراد هذا المخرج أن يواجهها بـ(شمعة) لقصفت كواليسه وستائره وممثلوه، بأشنع أدوات التدمير الروحي الشامل الذي لا يرحب بالاختراع قدر ترحيبه بالاجترار، الذي كان اجترارياً في زمنه هو!! (من الاجترار جئنا وإليه نعود)!!

نمرّ الآن بدوامة من المرض العقلي الشامل، الذي يحرق الحرث والنسل بسبب ان اعداءنا - للأسف - في (الركح) الشرق اوسطي هم من بقايا (هاروت وماروت)!! فجرونا معهم الى الهاوية. اين ملاذنا، ان تخلينا عن

عصرنا؟ وعن العقلانية؟ اين مسرحنا من اشكالات الفكر الآتي؟

هل نسقط قمراً او نغرق بارجة مسمومة بالتعاويذ، ودخان البخور، بخطوات منزلقة على المسرح وارضيته الغائمة؟ للأسف بعض تحلاتنا المسرحية خاوية، واغانمنا عجاف، وجفّ الضرع عند مبدعينا الكبار، وداهم الموت سعد الله ونّوس، وكاتب الجزائر (كاتب ياسين) واسكت الظلم الاجتماعي والقهر الرسمي الكثير من مخرجينا، وابتلعت المناصب بقايا ما تبقى من ومضات مآلها الانطفاء، او الحريق، ولكن من اقوى، هل الظروف ام المبدع؟ ومن سيطرد من؟ جوابه رهن إرادتنا نحن المسرحيين.

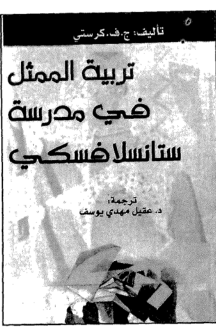
● ما وقع الحديث لديكم عن "المواجهة" في الثقافة العربية وعن "ثقافة المواجهة"...

- الثقافة لا تواجه نفسها، بل تنظر مع المغاير لها بحركة دينامية نحو تخوم المستقبل، نحن بحاجة لأصول ثقافية تعيننا على مواجهة الثقافة الزائفة. فكل آخر يحفزني لإنتاج خطاب تركيبي، يحتوينا، ويتجاوزنا بديمومته الأبقى.

● عفواً عن المقاطعة، الا تعتقد أن المثقف العربي عاجز عن اللحاق بعجلة المتغيرات السريعة، وبالتالي سيلجأ الى الاستهلاك لا الإنتاج؟

- ليست مسرعة والاستهلاك السهل خطراً على الثقافة، لأنها الأضعف في ميزان المواجهة، ولكن خوفي أن تغيب الثقافة الحقة وتترك المكان لهذا الهاطل الدبق من فضائياتنا التي تقدم للأجيال وللفكر المراهق ما ينوِّمه في لحظة نحن بأمسّ الحاجة فيها الى الصحو، ونحن بحاجة الى السحر الحلال.. (متعة بصرية راقية)، وحس انساني رفيع، وفكر خصب ومرن وفيه مزايانا الوطنية. وهذا ما نعثر عليه في الوجه الآخر من فضائياتنا العربية الرصينة.

● نعود بكم الى موضوع - ونرجو أن لا يسبب لكم ألماً - وهو المشهد الثقافي العراقي.. وكيف يبدو لكم في ظل الواقع الجديد؟ وهل تعتقدون أنه سينبني على قطيعة مع الماضي؟



- ثقتي كبيرة بالمسرح الثقافي العراقي، كل لاعبيه متمرسون بالوعي، ومتميزون بالموهبة والتطلع الى الحداثة والتجريب، ولا نخفي غبطتنا بأن المؤسسة الثقافية العراقية حافظت على دار الشؤون، وعلى دار المأمون، وعلى مجلات الثقافة الأجنبية والافلام واضافت دجلة وسواها. وما زالت ثقافة الاطفال بخير، وتصدح السمفونية الوطنية بأرقى (كونشرتات) موزارت، وجاكيوفسكي، وباخ، وما زال ياسر خضر، وعباس جميل، وحميد منصور، يطلون من (الشرقية) (الفضائية) والمسرح العراقي هو هو، عناد صلب من اجل الجمال الارقى، ونقد مسرحي، مسلح بالأكاديمية، ونقاء الضمير المهني وما زال شارع المتنبي حافلاً بترويج الكتب المشاكسة، وفي كل جمعة يهدر صوت الاديب والمفكر والمثقف العراقي ويمتد من مقهى (الشانيدر) وحتى ذرى الشمال وصولاً الى جيكور.. اما القطيعة فهي لا محالة ضد ثقافة الانحطاط، ويبقى التواصل مع المثمر والثمين في المناهج القديمة التقدمية والعقلانية والتي ما تركت لثقافة الظل والأنين والروح المقبرية أي فرصة، تمدّ قرونها منها، لتعكر على البنفسج غبطته، وعلى ورد الجوري لونه ونداه وعطره الآسر.

● رجل المسرح، المخرج، والناقد والمعلم.. أ. د. عقيل مهدي يوسف.. هل تعتقدون أن المسرح اليوم فقد الوسيلة والغاية، وكذلك المساحة للفعل في الذات الإنسانية تاركاً الأمر الى ثقافة "السندوتش"؟

- المسرح بحاجة الى (منهاج) مطبوع، وجهة عمل مؤسساتية، واهلية تغطي مواسم المسرح السنوية. وتدبرها نخبة من رجال الفكر المرموقين لاختيار (العروض) المسرحية التي يفضل تقديمها للجمهور العام.

● وهل يحتاج المسرح اليوم الى وسائط للوصول الى جمهوره؟

- اعتقد ذلك، وتأتي الصحافة، ووسائل الاعلام والندوات، واللقاءات لتستكمل المشوار وليس خيراً من متفرج يعجبه العرض المسرحي فسيصبح وسيطاً نشطاً لنقل انطباعه الى اقرانه.

● كلمة أخيرة لقراء مجلة "عمان"؟

- مجلة عمان: انت وطني في غربتي، ودمعتي الحرى وانا اشهق مع شاعرنا "حسب الشيخ جعفر" الذي ينحدر من ارومة جمالية اعشقها فالنخلة العراقية غرسها في سيبيريا، واثمرت في عمان اقماراً، وحانات وأوجاعاً. وسلمان على صفحات المجلة وهنا اتوقف كيما اتهم بتفضيلاتي الوطنية واعود الى مجلة عمان التي جمعت اقاصي عالمنا العربي من مشرقه الى مغربه، ويشرفني من على منبرها الاصيل الاشادة برئيس تحريرها وكتّابها، واخص قراءها الذين هم مثلي مصابون بزهو قراءتها، فهي محطتي التي حرمت منها، وكانت اعدادها تصلني الى قصر كليتي ببغداد.. واصبحت اليوم ابحث عنها، وكنت يا سيدتي المصدر الذي يرفدني بجديدها، فأنا شاكر لك هذا الجميل والشكر في الختام هو آخر ما تبقى لي، وانا في طريق العودة الى العراق حيث المستقر.

أفوح رغماً عن مرارتها

خالد أبو حمديه

نثرت حروفي ما تصيد من الندى
واستودعت ما طاش من عبقِ الكلام خيالها،
ورثتْ لهُ،
بشواهد بدوية، وفراسةٍ منذورةٍ للصبحِ،
ما أغوتْ بها النجماتُ،
أو أغوتْ بها الحيلُ.

لَمْ تُبقِ حبلاً في شِقاقِ البيتِ،
يا شفةَ العشيرةِ، واللسان المستحم على الرمادِ
لكي تحن إلى مضاربهم، وتنشد طعم قهوتهم،
وريح الهيلِ،
قد خلعتكَ ثالثة الأثافي السودِ، حتى الشعرُ،
والصحراء، والإبلُ.

لمْ تُبقِ خيطاً واهياً،
بين القصيد ولسعة الرمل الشرودِ مع الهواجرِ،
في النهارات المصابة بالحريق،
إن اقتفت عيناكَ أطناب البيوتِ الهاجعاتِ على ظلالِ الأهلِ،
واستلمت رجومَ الظاعنينَ،
ترُّف من ندم،
فلا تخفى دموعُ التائهين،
وليسَ تُسترُّ بالغوى، المُقَلُ.
أرأيت نارَ الأهلِ،
توقدُ في العشيةَ، أم رأيتَ الجمرَ تخنقهُ الدلالَ الصُغرُ
حين يعجُّ بيتُ الشعرِ بالسُمّارِ،
والنسماتُ تأخذُ جانبيهِ على الروّية تارةً
وعلى الشجى وندى العتابِ لتارتينِ،
تضمّهُ،
فتشده الأوتادُ، والعمدُ المدلل واسطٌ،
تَطْوي عليه سحابةُ النعس الخفيفِ،
مضمخ الخلجات يسربُ في الجفونِ،
تصدّه...
لكنه بدخانه يصل.



لم تُبقِ يا ولدي وميضاً تحتَ مجمرةِ الرمادِ
لكي نَرى دعج العيونِ، وسُمرةَ الشفةِ المشققةِ الحوافِ،
- أبوكَ قال
وكنتُ أرثي للنعامةِ،
كيفَ نادمتِ الرمالَ وصار طيفُ الشنفرى غيماً يبللُ ريقها،...
لما تحنّ إلى الحروف، ويمحي في ريشها الشعراءُ، والفرسانُ، والطللُ.
أهيَ الحكاية أيها الحادي الشقي، أم أنَّ نخلكَ زَمَّ قامتهُ ليعبدَ جذرهُ، ويصيب عنقودَ الغواية كلَّهُ في الأرضِ، إن قصرتْ يَدٌ عن سعفه،
نخلُ الغواية داجنٌ يا سادنَ الشجر العقيم،
وسيد الشهب المطاع، يذوبُ في الكفِّ الطري عُرجونُه،
لا يجتلي، بلحاً، ولا رطباً، ولا تغشاهُ من لسعِ

الحَصى ظُلَلُ..
هذي الخُطى قدْ علَّمتْ في الصخر،
لا في الرمل، فانشُدْ عنْ خطاكَ،
وإن بها باهيتَ
لو أطلقت للريح الرخيةِ أعينَ المزمار،
رقصتَ الضلوعَ، وكان يطربُ،
كان يطربُ لو غناؤك غامَ في غضب الحروفِ،
وشدَّ من رئتيك أنفاس البداوةِ،
كلما دندنت أو هيجنت مثل ربابةٍ موتورةٍ بالقوسِ،
سهمُ دمائها وترٌ وحيدٌ يشتكي،
ويحن مثل مُرزّءاتٍ في العشية هاجت الذكرى بهنَّ
فَبُحْن بالدمع السخيّ على المرارةِ
والبُكا ذَلَلُ،
نثرت حروفي ما تصيدُ من الندى،
مخلاتُها أفقٌ وحنجرةٌ سماويان إنْ سَريا ضحىً
وتناجيا،
وعلى حدود النهدتين مع الظلامِ
تشاجيا،
فعلامَ زمارُ العشيرة ليس يطربُ،
غير ما يرعى من العيس المريضةِ في مضاربهِ،
لِتَحبَطَ في الوهادِ الصُفر حين تُساقُ
كالوشم الثقيل، أو الخطوط على النواصي السُمرِ،
هل بركَتْ عشارى حظها، أم أن فأل العين خاب بعلةِ
المرعى،
ولم تبسمْ لإغواءِ الندى سُبُلُ.
فاشهد أباكَ على الغنيمة،
إذ تؤوبُ بغير قامتك المديدةِ،
دون ظلكَ، دون بحر خيالكِ المرميّ في الصحراءِ،
لا بحرٌ يغيضُ بماءهِ للرمل في الفلوات،
لا وردٌ يردّ شقاوة الغزلانِ إنْ بكرَتْ،
على النسمات يسحبها الندى،
أشهدْ أباكَ أنا أبي مازال فيَّ،
منْ إمرىءِ القيس القتيل، إلى الذين تأبطوا خيرَ الدما،
أتظنهُم قُتلوا.
حَدّي و حدُّكَ شاهدانِ على الكناية في الحروفِ،

على مجاز الكلمةِ الرعناء في طرفِ اللسانِ،
أظنُّها مذعورةً سقطتْ،
فَلَمْ يغلبْ على إيقاعها شجنٌ، ولم تَبْتَلّ بالزفراتِ،
عاقلةٌ هي الكلماتُ حين تنافق المعنى،
فنلحقها،
تُشردنا، وتُسقطنا، وفي أضلاعنا،
خَبَبٌ، وجرسٌ في الطباع يَسُلُّنا،
وسجيةٌ لما تَعُقّ قلوبَنا النبضاتُ والأملُ،
لما تَعُقّ شفاهَنا .. القُبلاتُ والجمَلُ.
لا يشبه الصحراءَ، أو غدرَ السراب الصعب،
غَيرُ مرارةِ القيصوم "والشيح" المحصنّ في ثنايا الرملِ،
والحصباء إنْ لهبتْ،
ولم تَغدُرْ خيوطَ الماءِ في العودِ الرقيق،
أنا لها،

مثل «الخزامى» و"العرارِ" أفوحُ رغماً عن مرارتها
ورغماً عن عجاج الرعي، والغمراتِ إن هجَم الأصيلُ،
أفوحُ لكن نسمتيَ ثَمَلُ،
وألوحُ عرشي في السما، - إن أظلمَتْ-،
زُحَلُ.

يا حاديَ الطيرِ ما ذَوبُ الحشا طربا ولا قصيدك أبكى مُقلتي لهبا
لكنها سُحُبٌ من فَرطِ عزتها
مَرّت بقافيتي فاستمطرت ذهبا
وخالها الجفنُ ناراً غير خامدةٍ
فناءَ عنها ولم يركع لها أدبا
يا حادي الطير عمري عمرُ قافيتي
وعمرك الماءُ إن أمسكته سرَبا
أنذرْ خُطاكَ فلن تقوى على سفرٍ
والحق جَناحيَ صُبحاً قد ترى عجبا
ما جازني النجم لكن صار لي وطناً
لما عن الأرض برق الكلمة احتجبا
يا حادي الطير ما ضرّ الرؤى أبداً
أن القوافي دوماً حدُّها غَلَبا
فأصدق القول يسمو فيه صاحبهُ
ويُرّخِصُ النفس زيفُ القولِ والنَسَبا

- ظَفِرَ المُهلهل بالمواتِ، وعاشَ من دمهِ كُليبُ، ولن تجدْ في النوقِ اقرانَ البسوس،
فَعُدْ بَنا للشعر، عُدْ زَيراً فهذا الطين تخنقُه دماءُ الغارمين لسانهم،
عُدْ للبداوة شيبُ ذين العارضين خواطر محمومةٌ
ترغي بها السنواتُ، كَالعلل التي عَلِقَتْ مع الأضلاعِ،
أدمنَها الفؤادُ، وصارَ يطربُ للطلولِ الخُرْسِ
للسهرِ الذي أعمى نواظرَهُ..
فكمْ تُشقي ندى أرواحنا،
العِلَلُ.

ظَفِرَ المُهلهَلُ بالرمالِ، بشمس آبَ
ببكرةٍ فيها صهيل الخَيل يجرَحُ رِقّةَ الأنفاس،
بالخمر الموردةِ الخدود،
بميس غانية يحاورُ جفنها بكرُ الكلامِ
بصبوةٍ تُضري أراجيزَ الشفاهِ،
بسروةٍ والطيرُ واكنةٌ تململ بالندى،
بغنيمة مربوطة في السُرجِ تثقفها السهامُ،
بكلّ ما يرضى،
عدا ثأر، وبُقيا صحبةٍ
وأخ، وبنتٍ، ضيّعاهُ فضاعَ في صَبَواتهِ
البَطَلُ.



أسئلة الأفيون

درويش الأسيوطي- مصر



لا الليلُ سامرني
فأذهب جفْوتي..
حين اتخذت نجومَهُ صحباً،
ولا اتسع الفضاء..!!
لا الشمس حين يهزها وجعي
تبيت على مداخل حلمنا ألقاً..
ولا فجر المسافة
- في صياح الديك -
أيقظهُ الغناءَ..!!
وأنا على حد الخرافة
صامتاً أقتاتُ مسغبتي
وأمعن في الرجاء..!!
لا النهر جفَّ،
ولا الشواطئ أجدبَتْ
مـا زال - في ظنّ الشطوط -
الشِّعر
مشتبكاً بأطياف المساءْ..!!
مـا زال في صدرِ العصافيـر /
القصائد
ما يبشِّرُ بالربيع وبالغناءْ
لكنَّ أسئلتي تمورُ
على شفاه قصيدتي
وتصيرُ كلُّ إجابةٍ عنها.. هُراءْ..
فلتسألوا عمَّن يدسُّ الصمتَ
في صدرِ العصافيرِ النبيئةِ
كي يحنطَها السكوت..
ولتسألوا من أنبت (الأفيون) في رئتي،
وأطلق جنَّ هلوستي بأوردةِ البيوت..!!
ولتسألوا..
من يحرسُ (الأفيون)؟!
من بالمال يغتصبُ الفضيلةَ والرشاد..!!
لا قمحُ بالأجرانِ ترجوهُ النساءُ، ولا طحين..!!(١)
كل الصوامع فضها الجوع المدبِّر..(٢)
كيف ترتجل النساء - لنا - العجين؟!!
ولتسألوا:
من أطفأ الأطفالَ في ليلاتِ قريتنا
فأقفرتِ السماءُ..؟!!
من خلَفَ (الناصوب) منصوباً،(٣)
ولم يجد النداء:
(يا مغرفه.. يام ايد حديد
لمي العيال من ع الوقيد..)(٤)
من أدخل الأطفال جنات من الخُشْخاش(٥)
والصمت البليد؟!!
المفسدون على شطوط الروحِ
يقتحمون أوردتي
يجترحون من دمنا المزيد..!!
ـم يكتبون صكوكهم
ـدمي الذي صار الرصيد..!!
ـم يزرعونَ بصدر قريتنا التوجُّسَ
ـالكآبة.. والعناء
ـم خدَّروا الأحلامَ
ـي ليل الصغار الأنقياء..!!
ترى ستحلم طفلتي بغدٍ
ـأيام البراءةِ
- في ضمير الصمت -
ـيَّبها الجنودُ الأغبياء..؟!!
ـم يزرعون على مفارق صحوتي قاتاً
ـن الأشعار
ـالخطب الكذوبةِ،
ـالبياناتَ الرياء..
ـدماءُ صبيتنا الصغار
ـباعُ للتبغ المولّفِ،
ـالقراطيسَ الرخيصة،(٦)
ـالبطالة.. والبغاء..!!
لا النهرُ جفَّ
ولا الشواطئ أجدبت..
ما زال نهرُ النيل يغدق في العطاء
لكنهم لا يكتفون..!!
شره الفساد بلا انتهاء..!!
لم يكتفوا بطعام طفلتنا الصغيرةِ
بالعرائس،
والغناءِ..
لم يكتفوا بدثار جدتنا العجوز
وبالحكايات القديمة، والدواء..
هم دائماً عطشى
وفي نسغ (النخيلة)(٧)
ما تبقى في قرانا من دماء..!!

١- الأجران: جمع جرن وهو مكان تخزين ودراس القمح.
٢- الصوامع: جمع صومعة، وعاء طيني لتخزين الحبوب.
٣- الناصوب: قالب من الطوب يستخدم في أكثر من لعبة من لعب الأطفال التي تدرب على التصويب مثل لعبة المقل.
٤- أغنية شعبية تحض الأطفال على الخروج الى الساحة للعب
٥- الخشخاش: النبات الذي يستخرج منه الأفيون ويشتهر بجمال زهوره.
٦- القراطيس: جمع قرطاس وهي كما اصطلح في الشارع: لفة تحوي جراماً من المخدرات الرخيصة (البانجو).
٧- النخيلة: قرية في صعيد مصر، إليها ينتسب الشاعر محمود حسن إسماعيل، راجت بها زراعة المخدرات في السنوات الأخيرة.

أوبريت الكاشفة

غالية خوجة- سوريا

فاتحة السهو

كيفَ وراء الروح تداعى الأزرقُ..؟
ذاكرةُ الصورةِ خافيتي،
وفراغي حلمٌ محموم..
هو البرقُ إليّ،
جنوني الأخضر،
سحري المأخوذ بنازحتي..
وأنا الوقت بلا وقتٍ،
والنار فواصل أجنحتي
لرماده،
حوّلت الرعدَ كؤوساً..
كم أسّكر نبضُهُ تفعيلاتي..
بَركن إيقاعهُ،
أجراسي.
كم سكرتْ بالغيب مخيلتي
ما للموسيقى اللامرئية تلفحُ جانحتي؟
ملكوتي الساحر مسحورٌ..
والرمز الحافي،
يتبعُ محتملاتي،
فتُصلّي كاشفتي..
لهُ...
يمضي مطرُ المجهولِ،
وشمسُ حواسي..
له أشعل ما يتناغم في اللونِ،
وما يتخاصبُ في موتي.
هل يبصر نسغُهُ،
ما وراء الأزرقِ كيف يعومُ؟
وهل تدري الرؤيا
أن الرؤيا تخطف حدسي
والكونَ،
يخالسُ وامضتي؟
سيدوم اللاموجود رنيني،
ويظلّ الإيهامُ جنينَ شروقي
فأنا،
منذ أنا،
أستبرُ الغامض في أزلي
أمحو الليل بأحوالي،

وأتوه نهاراً يحبل بالآتي..
لي،
في كل نشيد إيقاع..
في كل سماء،
إيحاءٌ..
سيتوبُ الغيب عن الغيبِ
ولنْ،
يصل إلى غائبتي..
وهناكَ،
وراءَ المطلق،
تبصرني ذاتي..
لن يكتب شعري تلك الرؤيا..
أوّليس الأبيضُ وحدهُ مشعَلَ مكنوناتي...
وحدهُ.. مُدمنَ آبدتي..؟

نشيد العشق

مرعباً،
كالسؤال،
نشيدي يديرُ الغيابَ فيبدو المكانْ:
ليسَ في البرقِ غير شفافيتي:
أزرق يلفحُ الأرجوانْ..
هل رأيت اشتعالي،
مجاهيلَ تعدو ورائي..
رأيت الذي،
ماجَ في المتنِ،
ثمّ استوى،
فاستضاء الأقحوان..؟
داخل النصِّ:
غيبٌ يشعوذُ،
والماءُ يحبو إلى هجرةٍ
والنُّهى،
تعتلي سُدّتي
كنتُ..
لا،
لم أكنْ..
كان معنايَ يجيرُ الرؤى..
والمجرّات،
سكْرى بنا..
كان في النشوةِ البكْرِ،
خلفَ الصدى،
عاشقان..
أي حلم سيهمي على الحلم؟
قال الرجيفُ،
فسالَ الفضاءُ، السكونُ..
وغامَ الأوارُ..
هل أضاف:
صفي التائه، الراعش، المجتلي...
أم أشار الوميض إلى لحظة،
تخرجُ الآن،
من ذاهل الموج..
أم أنَّ ما في الحريق انزوى
فاستشفَّ الكلامُ الكلامَ حجاباً وراءَ الحجابْ..؟
ربما،
جرْحُها،
مالَ كالوقتِ من جرحِها

فاستبان الصدى:
تخجل الشمسُ مني،
أنا شمس هذي القصيدةِ،
أرنو إليّ فيغمى على نبضكَ المختفي..
ليسَ جسمي الهواءُ،
المياهُ،
الترابُ..
وناري.. بلا،
جمرةٍ،
أو.. دخان..
وعن خمرتّي،
لن يتوبَ النبيذُ..
أنا،
لم أعرّي التآويل بعدُ..
وهذا البياض السحيقُ،
جنونُ التراتيل،
ما لا.. عيونٌ سهت،
لا حدوس رأتْ،
لا نجوم،
ولا..
كلما،
سمع العاشق الهذوَ،
فاضَ رنينُ السحاب،
وزاد البنفسجُ خطفاً..
كم السحرُ يخشى على السحر من سحْرها
لازوردية الرمزِ،
ترعى اللغاتِ،
فيشكو الفضاء احتمالاتها.
والدلالات،
تفنى بحالاتها
كلما هب نزفي،
تداعتْ..
فهامَ المُدامْ
إنها،
كالغموض،
وضوحي
وخلفَ الوضوحِ
غموضي..

أنا،
جهْرة الطارئ، الثاقب، النازحِ،
المبتلى بالمُحالْ..
وأنا،
كل هذا العميق الشفيف الذي
يكتوي بالزوالْ..
هللويا لإغماءتي
تستطير بمرجانها.
هلّلويا..
نشيدي،
وضوء الأوان..
أوّبي يا سرائر إني
زمان يُغيب كل الزمان..
أوّبي
هل سِوايَ،
نيازك نفي تباغتُ خافي البيان؟

غيبوبة النار

أتماحى فيَّ قصائدَ..
لا المعنى يألفني،
لا الشكل،
ولا،
نون التكوينِ..
أنا،
بوصلة المجهول،
أغاير ما يتغيّر..
أفتنُ مفقودي،
وأوتّر ما في المحذوفِ
فينوجد الضائع
ويضيعُ موجودي..
لغتي
بفنائي تشتعلُ
واللا متشكّلُ،
يحلم بنشوري..
لا المتناشز،
يبرحُ تشكيلي..
لا الخطف،
ولا غيبوبة مسكوتي.
تلك هيولاي تغرّبني
وشتاتي،
هل يُسكرها،
أمْ.. يجمعني؟
ليس كمثلي مختلفُ
فالغيب يطارد أثري
وبصائر ما يتلاشى،
تتيمم بتهاويلي..
ليت بلاغة ناري
لمْ
تمطر من كفني
ليتَ الأسطورةَ،
لا تخشى ترتيلةَ مزموري..

❖ ❖ ❖

الثلج ومرعى الدم

نمر حجاب

ينهمر الثلجُ.. يسّاقط
تبيضُّ الأرض..
يثاقل
ويكسِّر أشجار الزيتون على القمة..
تنشلخُ الأفرع
وتصوّت في حزن..
طِقْ.. طِقْ.. طِقْ..
أثقلها الثلج..
انفصلت عن جسم الزيتون
صارت جيفة...
دملتها كتلُ الثلج الأبيض..
تلك الأفرع نوقدها..
نتدفأ من قر الثلج البارد
ونذيب الثلج بها

❖ ❖ ❖

بدأت تندف ثلجاً أبيض..
يتجلى في الأفق هنيهة
يهوي..
يضـرم أهلي أنفـسـهم هرباً من قره...
يحصلُ دفء..
وتبين هنالك في البعدِ..
فضاءات صحارى منسرحة..
هذا تكوينٌ.. خلقٌ.. وتطور
أنّه أنثى تطلق.. صرخة ميلاد..
زغرودة عشق..
بسمة طيش شباب.. حكمةُ راشد
يُنثرُ في مرمى الضوء مزاراتٌ من حقل رماد..
ويأسفله منحدرُ يتطاوح عبره..
زمنُ الشيخ..

❖ ❖ ❖

الشيب يغطي الأشجار
والأكواخ.. وأضرحة الموتى
كلُّ الأشياء تساوت..
اتشحت بالأبيض
رُفعت رايات بيضاء ثقيلة..
صارت حمراء مخضبة بدم أسمر، أحمر
رهن اشارة سفّاح أبيض...
الألوان جميعاً ضد الأبيض..
هذا القاسم..
تتطاول حقداً في كل الأنحاء عليه..
في كلِّ الطرقات.. في كلِّ الغابات..
الشمسُ البنية
تحذف ألواناً وشظايا..
حمماً وحجارة سجيل
تشتاق الأرضُ لنور الشمس..
يمحو نور الشمس الصّمت المتلبد
عن عورة تربتنا السمراء..
تتنرفز تلك القيعان..
يظهرُ ما تحت الكفن الأبيض من عهر..
من رجس مأفون

❖ ❖ ❖

ينسلُّ الليل ويخضرُّ الزرع
تورقُ حقداً من عضلاتٍ مفتولة..

يتلمظ صوتُ الحق..
ويصيحُ الينبوع..
ينبلجُ صدى الأيام..
عن موال من عشق ندى..
نصبرُ، فالصبرُ مفتاح الفرج القريب
الصبر جناحُ الحق
لكنّ الصبر قبيح حين يكون..
جبهة هذا المتبلّد..
هذا الأبيض..

❖ ❖ ❖

ينسرح الثلج مياهاً في الوادي
وينادي الأطفال مساءً...
ذاتَ صباح
وجرارُ الخير بأيديهم ملأى بالماء البور..
وبالأحلام
بدأ الصبح..
تتوقد ذاكرتي كفتيل مغموس في بئر بترولي
وأمدُّ يديّ إلى عرق أخضر
يتدلى من شجر ينبتُ في الأفق الغربي..
تعصفني رجفة فُرجه
غطى الصدأ يداي
امتلأت نفسي فرحاً..
زال الثلج.. ظهر الصّبح..
كلُّ الألوان تلاقت بحدود الوطن الواحد..
وانفجر السهل.. وكلُّ الأرض..
في غبطة حرث

❖ ❖ ❖

باسم عربي سميت الفردوس الشهباء..
تستنشقُ رئتاي حروفاً حمراء



صار ندائي ترديد صلاة..
صحواً يخترق متاهاتِ الطرق المنسيّة
ويلوّح رجل بيديه.. يصرخُ
أعشقُ لونَ العنف..
في وقت يصرعني الأبيض
إني لن أنسى رفقائي..
قوة الدفع لكفي تلسعني.. وأحبها
وأترك عيني..
تسرحُ عن رؤية هذا الأبيض..
الأبيض يغتالُ الأنهار.. الأفراحَ.. الميلاد
الأبيض نسناسٌ خنّاسٌ يرقبني..

يحسبُ أنفاسي
يضبطني وأنا أسعى لأقيم بأرضي..
وأردد "لن"
فيكرمش هندامه.. ويبين الخبث..
فأواجه رجساً متحدين
ممن جرّب أحدث أسلحة القمع
في قمع الحب
قد حفروا مرعى الدم بفؤوس الحقد
أعلن "لن"
تخضرُّ يداي..
بامنيات من ربيع

عباس العقاد محامي العباقرة.. لماذا؟!

(عبقرية عمر نموذجاً)

منير عتيبة



يقول الكاتب الأيرلندي "توماس كارلايل" في كتابه "الأبطال": "في اعتقادي أن التاريخ العام، تاريخ ما أحدث الإنسان في هذا العالم، إنما هو تاريخ من ظهر في الدنيا من العظماء، فهم الأئمة، وهم المكيفون للأمور، وهم الأسوة والقدوة، وهم المبدعون لكل ما وفق إليه أهل الدنيا، وكل ما بلغه العالم، وكل ما تراه قائماً في هذا الوجود كاملاً متقناً فاعلم أنه نتيجة أفكار أولئك العظماء الذين اصطفاهم الله وأرسلهم الى الناس ليؤدي كل ما أناطته به القدرة الإلهية من الخير، فروح تاريخ العالم إنما هو تاريخ أولئك الفحول".

كان عباس محمود العقاد مؤمناً بهذا الرأي أشد الإيمان، فهو يتبناه، ويعبر عنه أكثر من مرة في مواضع مختلفة من كتبه، ففي مقدمة كتابه "عبقرية الصديق" مثلاً يستعرض تطور المذاهب الإنسانية في علاقتها بالأبطال أو العباقرة قائلاً: "..ثم جاءت الديمقراطية وأساء الناس فهمها كما أساءوا فهم النزاع بين العلم والدين، فظنوا أن حرية الصغير تجعله في صف الكبير، وأن المساواة القانونية تلغي الفوارق الطبيعية، وأن الثورة على الرؤساء المستبدين معناها الثورة على كل ذي مكانة من العظماء، وهو وهم ظاهر البطلان، ولكنه قد سرى مسراه الى الأذهان، فكثر التطاول على كل عظمة إنسانية، وفشت بدعة الإستخفاف والزراية حتى أوشك التوقير لمن يستحق التوقير أن يصاب!! ثم جاءت الشيوعية وهي قائمة على أن الأبطال صنائع المجتمع وليسوا بأصحاب الفضل عليه، وأن تعظيم الأبطال الغابرين يصرف الناس عن عيوب النظم الاجتماعية التي أنشأت أولئك الأبطال فخدموها قاصدين مدبرين أو على غير قصد منهم وتدبير، وأفرط الشيوعيون في تلويث كل عظمة يؤدي توقيرها الى نقض مذهبهم ومخالفة دعواهم، حتى بلغ سخفهم في هذا أنهم غيروا أبطال الروايات في مسرحيات شكسبير وأمثاله، فعرضوا "هاملت" على المسرح لئيماً ماكراً سيئ النية على خلاف ما صوره الشاعر، لأن تصوير أمير من أمراء القرون الوسطى في صورة حسنة يخل بما قرروه عن النظم الاجتماعية والسياسية في تلك القرون!! وتكاثرت على هذا النحو أسباب الغض من العظماء حتي صح عندنا أن العظمة في حاجة الى ما يسمى "برد الإعتبار" في لغة القانون، فإن الإنسانية لا تعرف حقاً من الحقوق إن لم تعرف حق عظمائها، وأن الإنسانية كلها ليست بشيء إن كانت العظمة الإنسانية في قديمها وحديثها ليست بشيء".. وهكذا قرر العقاد أن يرد للعظمة الإنسانية في قديمها وحديثها، وفي مجالاتها المختلفة، اعتبارها المفقود!!

❖❖❖

لماذا كان العقاد هو "محامي العباقرة" - كما أطلق عليه البعض - والمدافع عن العظمة والعظماء؟!

هناك أسباب مختلفة لذلك... لقد ارتبط العقاد - في بدايته ككاتب - بثورة عظيمة هي ثورة ١٩١٩، فجرت طاقاته، وجعلت منه المعبر الأول عن هذا الشعب.. رأى الكاتب الشاب عباس محمود العقاد العظمة الحقيقية قوية هادرة نبيلة صامدة، رآها في شعب، في جموع الناس الذين يتحركون كأنهم رجل واحد، بعقل واحد، وقلب واحد، كما كان العقاد قريباً جداً من رجل الثورة ورمز الشعب الثائر سعد زغلول. عرف العقاد العظمة في المجموع، كما لمس عظمة الفرد!! وكان كتابه "سعد زغلول سيرة وتحية" الذي كتبه سنة ١٩٣٦ سيرة عظمة شعب من خلال حياة إنسان عظيم.

ثم ترك العقاد حزب الوفد بعد أن تولى رئاسته "مصطفى النحاس" خلفاً لسعد زغلول، فقد أراد النحاس من العقاد أن يكتب مقالاً في موضوع معين كان للعقاد فيه رأي يخالف رأي النحاس، واشتد النقاش واحتدم، وغضب النحاس، كيف لكاتب مهما تكن قيمته أن يناقش زعيم الأمة بهذه الجرأة، وبهذا العنف؟! قال النحاس منهياً النقاش: إنني آمرك! فأنا زعيم الأمة!!.. لكن المناقشة لم تنته عند هذا الحد، فقد قال العقاد: أنت زعيم الأمة بحق الإنتخاب، أما أنا فكاتب الشرق بالحق الالهي!!

وبالتدريج أصبح العقاد كاتب الصفوة وليس كاتب الشعب.. كاتب الارستقراطية المثقفة التي تستطيع أن تفهمه وتقدر قيمته ولا تعتدي على فرديته التي يعتز بها، ولا

تقلل من استقلاله الفكري الذي يقدسه!!

❖❖❖

وكان العقاد محامي العباقرة لأسباب أخرى .. فقد كان يعرف أنه إنسان عظيم، كان لديه ذلك الشعور منذ صغره، عندما كان الأطفال يلعبون كان "عباس" يفضل دور القائد المنتصر، وحين زار الإمام محمد عبده مدرسته الابتدائية وقرأ موضوع الإنشاء الذي كتبه العقاد الصغير تنبأ له بأنه سيكون كاتباً عظيماً!!.. ثم إنه الكاتب الوحيد في جيله الذي تفرغ لقلمه، عاش له ومنه.. وهو كاتب عصامي.. ربى نفسه فكرياً، وعلم نفسه أدبياً، فلم تصنعه مدرسة أو جامعة بل صنع نفسه من الألف الى الياء!!

كل هذا كان يزيد شعوره بالفردية والتميز والتفوق، وهو لا يخفي ذلك من باب التواضع الأبله، بل يعلنه إذا دعته الضرورة من باب قول الحق ولا شيء سوى الحق..

يقول سامح كريم في كتابه "العقاد مواقف وأعمال": "في سنة ١٩٢٤ ألقى سعد زغلول خطاب العرش بوصفه رئيساً للوزراء، وكان من المنتظر أن يكتب العقاد تعليقاً في البلاغ بوصفها جريدة الوفد الرسمية آنذاك، ولكن البلاغ صدرت دون هذا التعليق، ولما عاتب سعد زغلول العقاد على هذا الموقف رد قائلاً: إن عبارة "الأماني القومية في السودان" الواردة في الخطاب لم تقنعه!! واشتبك الاثنان -سعد زغلول والعقاد- في نقاش طويل قال بعده سعد زغلول: لو حاسبني كل فرد في الأمة حسابك لعجزت عن وكالتي عن الأمة!!.. فرد عليه العقاد قائلاً: لكن ليس كل فرد في الأمة عباس العقاد!!.. فابتسم سعد زغلول وقال: صدقت، ليس كل فرد في الأمة عباس العقاد!!

لهذا لم يكن غريباً أن يقف العقاد تحت قبة البرلمان سنة ١٩٣٠ ليصيح: إن الأمة على استعداد لأن تسحق أكبر رأس في البلاد يخون الدستور ولا يصونه!! وكان يقصد الملك فؤاد، وفهم الجميع مقصده، وسجن العقاد تسعة أشهر.

❖❖❖

لهذا لم يكن غريباً أن يكتب العقاد أكثر من (١١٠) كتب منها حوالي أربعين كتاباً - أي الثلث تقريباً - لتراجم عظماء الإنسانية في مجالات وعصور مختلفة...

ففي المجال الإسلامي كتب: عبقرية محمد، وعبقرية الصديق، وعبقرية عمر، وعبقرية الإمام على بن أبي طالب، وعبقرية

لم يكتب العقاد عن شخصية بدون الشعور تجاهها بعطف وإعجاب

خالد، وعبقرية المسيح، وإبراهيم أبو الأنبياء، وفاطمة الزهراء والفاطميون، والصديقة بنت الصديق، والحسين أبو الشهداء، وذو النورين عثمان بن عفان، ومعاوية بن أبي سفيان في الميزان، وعمرو بن العاص، وداعي السماء بلال بن رباح.

ويترجم للشعراء العرب وغير العرب فيكتب: ابن الرومي حياته وشعره، ورجعة أبي العلاء، وشاعر الغزل عمر بن أبي ربيعة، وجميل بثينة، وأبو نواس الحسن بن هانئ، وشاعر أندلسي وجائزة عالمية عن الشاعر الأسباني رامون خيمينيز الذي فاز بجائزة نوبل في الآداب سنة ١٩٥٦، والتعريف بشكسبير، وتذكار جيتي.

وكتب أيضاً: سعد زغلول سيرة وتحية، وعبقري الإصلاح والتعليم الإمام محمد عبده، والرحاله كاف "عبد الرحمن الكواكبي"، والقائد الأعظم محمد علي جناح، ومع عاهل الجزيرة العربية الملك عبد العزيز آل سعود، والشيخ الرئيس ابن سينا، وابن رشد، وروح عظيم المهاتما غاندي، وبرنارد شو، وبنجامين فرانكلين، وهتلر في الميزان، وسي ياتسن، وفرانسيس بيكون، ورجال عرفتهم.

بل ويكتب أيضاً عن: جحا الضاحك المضحك!!

ويكتب كتابيه المهمين عن: الله، وإبليس.

ويكتب عن نفسه عدة كتب هي: أنا، وحياة قلم، وفي بيتي..

❖❖❖

كيف يكتب العقاد عن العظماء؟ ما هي الفكرة الأساسية أو الأفكار التي يريد إثباتها؟ ماذا يريد أن يقول؟ وماذا يريد أن يفهم؟ وما هو نتاج هذا كله؟ ما هو منهج العقاد في كتابة التراجم، وبالذات في "العبقريات"؟.. يقول العقاد في كتابه عن سعد زغلول: "من النقص في جلاء الحقيقة أن يكتب المؤرخ ترجمة لعظيم ثم لا يكون على مودة لذلك العظيم، لأن الترجمة لهم حياة، وفهم الحياة لا يتسق بغير عطف ومساجلة شعور، ولأن يكون الكاتب مؤرخاً وصديقاً خير للتاريخ نفسه من أن يكون مؤرخاً وكفى، ولا سيما حين تستوي الحقيقة والمجاملة في ميزان الأعمال والصفات!!"

وفي حديث تليفزيوني أجرته معه المذيعة "أماني ناشد" في الستينيات يؤكد العقاد رأيه السابق قائلاً: أنا لا أكتب عن شخصية بدون أن أشعر تجاهها بعطف وإعجاب، ولا أكتب عن شخصية يمكن أن تؤدي كتابتي عنها الى بخس حقها!!

❖❖❖

في كتابه "محمد وهؤلاء" يرى الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي أن العقاد في عبقرياته وتراجمه - ما عدا كتابه عن سعد زغلول - ينجح في إبراز صورة العبقرية والبطولة الفردية، لكنه يجلو الشخصية التي يقدمها مقطوعة الصلة بالزمان والمكان، فهو يلقي أضواءه على أفراد دون العصر والبيئة والمجتمع. ثم يتساءل حجازي: هل كان هذا المنهج الجديد تعبيراً عن موقفه السياسي الجديد عندما استقال من حزب الوفد الجماهيري وانضم الى أحد أحزاب الأقلية مما أدى الى إحساسه بالعزلة والتفوق في ذات الوقت؟ ويجيب حجازي عن سؤاله بنفسه قائلاً: إنني أميل الى هذا التفسير، ففكر العقاد مرآة صادقة لحياته، والعقاد أساساً شاعر لا يهمه الصواب بقدر ما يهمه الصدق، ولكن العقاد كان صادقاً وإن لم يكن مصيباً على الدوام!!

وأنا أختلف هنا مع الأستاذ حجازي، وليسمح لي باستخدام نفس كلماته، فالأستاذ أحمد عبد المعطي حجازي - أيضاً - شاعر لا يهمه الصواب بقدر ما يهمه الصدق، وهو ليس مصيباً على الدوام!!

فإذا كان العقاد في ترجماته - وبالذات في العبقريات - يلقي أضواءً عديدة وبارزة وملونة على الشخصية التي يتناولها، فهو لا يقدمها مقطوعة الصلة بالزمان والمكان كما يقول الشاعر حجازي، كما أن العقاد لا يغفل أثر البيئة على العبقري.. إن نظرة عاجلة في عبقريات العقاد - بل في تراجمه عموماً - توضح أنه يبدأ برسم صورة العصر الذي يستقبل العبقري، وتوضيح الخطوط البارزة في الصورة: العلاقات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والحالة الدينية والفكرية والفنية والأدبية في هذا العصر.. ثم يصف العقاد البيئة التي ولد وعاش فيها العبقري، ولا ينسى في كل الأحوال تأكيد أثر العصر والبيئة في تكوين الشخصية، بل إنه

لا ينسى أثر الوراثة، وهو عامل مهم جداً كما أثبت العلم الحديث، فيقدم العقاد ما يشبه السجل لحياة الأبوين وبعض الأجداد في الأسرة أو القبيلة التي ينتمي إليها العبقري.. إذن فالزمان والمكان والبيئة الاجتماعية والوراثة، كل ذلك له دور واضح في كتابات العقاد عن عظماء الإنسانية. ولذا لا اری أن الشاعر حجازي كان محقاً في رأيه!!

❖❖❖

أما الدكتورة نعمات أحمد فؤاد التلميذة المعجبة أشد الإعجاب بأستاذها، فتفرد فصلاً عن "عبقريات العقاد" في كتابها " الجمال والحرية والشخصية الإنسانية في أدب العقاد".. وهي في هذا الفصل توضح آراء العقاد في معنى البطولة والعبقرية، ومنهج أو مناهج العقاد في كتابة التراجم، وهي ترى أن الحقيقة الكبرى التي كانت تملأ عليه نفسه هي "تقديسه للإنسانية" ويتمثل الإنسان في العباقرة في مجالاتهم المختلفة. كما أنها تستشهد بما كتبه العقاد في الجزء الثاني من كتابه "ساعات بين الكتب" عن طريقته في الترجمة إذ يقول: العرف المألوف لا يستفز القدوة، ولا ينصف العظمة، ولا يبعث الشوق الى المعرفة، فإبراز جوانب الغرابة والتنويه بها هو الأساس في تراجم الأفذاذ الذين ما كانوا أفذاذاً إلا لأنهم غرباء يختلفون عن سواء الناس. وعندما تتساءل الدكتورة نعمات أحمد فؤاد: هل البطل يصنع التاريخ أم التاريخ هو الذي يصنع البطل؟.. ترى أن العقاد يجيب بنعم على الشطر الأول من السؤال، فالعبقري أبن موهبته أولاً وإن كانت الظروف المساعدة تسعده بالتوفيق. وخلاصة رأي الدكتورة نعمات فؤاد في هذه المسألة تأتي في قولها: وعندي أن كتابة العقاد للتراجم والسير إنما هي لون من تجميل الحياة بالفن والصدق معاً، يخلص إليها عن طريق التراجم كما يخلص إليها فنان آخر عن طريق النحت أو التصوير أو الغناء (فكل حياة - كما يقول - خلت من الجمال الفني ومن الصورة المثالية التي يسبح عليها ذلك الجمال، هي حياة فاترة أو حياة ناقصة لا تستحق أن تعاش، وإنما هو مقياس الحياة التي تكتب عنها التراجم والسير هي الحياة التي تعاش) وكتابة العقاد للتراجم سبيله وسبيلنا معه للنفاذ الى النفس الإنسانية وسبر أغوارها، والنفس الإنسانية غاية ما يشغل الإنسان ويثير اهتمامه وعطفه وتقديره. وكتابة العقاد للتراجم إنصاف واعتراف. وكتابة العقاد للتراجم وفاء وحث على الإقتداء برسم الصورة وتمجيد البطولة وغرس الأمل في الإنسان والإيمان به، على الرغم من نواحي الضعف فيه وجواز الخطأ عليه، وما بالقليل هذا في دفع مسيرة الشعوب وتغذية مطامحها.

❖❖❖

جاءت هذه الآراء حول عبقريات العقاد في البرنامج التليفزيوني الذي أعده وقدمه عبد الرحمن علي في أواخر الثمانينيات في ذكرى العقاد: يرى الدكتور يوسف إدريس أن العقاد يتخذ موقف الأستاذ أي المدرس، وهو يكتب العبقريات بطريقه تشعر القارئ بأنه تلميذ صغير أمام مدرس صعب يلقنه المعلومات. في حين يرى آخرون أن الموقف عكس ذلك، فالعقاد بشموخه وموسوعيته يكتب، فيشعر القارئ أنه تلميذ أمام أستاذ عظيم، لكن العقاد لا يتقمص شخصية المدرس ولا يسعى إليها كما يعتقد الدكتور يوسف إدريس. أما الروائي العالمي نجيب محفوظ فرأيه أن العبقريات عملية فنية، فالتراجم تاريخ للشخصية، ولكن العقاد لا يكتب تاريخ الشخصية، إنه يقرأ كل تاريخها، كل ما كتبه القدماء والمحدثون عنها، ثم يخرج بعد ذلك بمفتاح هذه الشخصية، وهذا المفتاح يكون وسيلته في رسم صورة العبقرية المترجم لها، وليس هذا تاريخاً، إنه عملية فنية.

❖❖❖

ما الذي يحتاجه الكاتب ليكتب؟.. الهدوء الذي يساعده على التركيز وجمع شتات الأفكار.. كل المراجع الممكن توافرها حول موضوع الكتابة... فسحة الوقت، واستقرار الحياة. نعم .. إن الكاتب ينبغي أن يتوافر له كل ذلك وأكثر ليكون كتابه جيداً. ولكن ما الذي يحدث إذا كتب الكاتب عدة صفحات من كتابه في مصر، ثم وجد نفسه مضطراً لأن يسافر الى السودان وليس معه إلا قليلٌ من المراجع التي يحتاجها، وقد ترك بمصر ما كتبه مع بقية المراجع، ثم يمرض الكاتب في السودان إذ تظهر على جلده "ثآليل الخريف" وهي حبات مشققة في حجم الحمصة تظهر على الجلد، وتوشك يداه ألا تستطيعا تناول القلم، فيعود سريعاً الى مصر التماساً للعلاج، وهو لم ينته بعد من كتابه!!

إن هذه الظروف معوقة ولا شك، ولا تساعد على الكتابة، لكنها حدثت للعقاد وهو يؤلف "عبقرية عمر"، ولم تضايقه، بالعكس فهو يراها "أحوال بأس وخطر، فلا غرابة بينها وبين موضوع الكتاب الذي أدرته عليه، لأننا لا نتكلم عن عمر بن الخطاب إلا وجدنا أننا على مقربة من البأس والخطر في آن".

❖❖❖

أما العقبة الحقيقية التي واجهها العقاد فهي في محاسبة عمر، إذ كيف لكاتب أن يحاسب عمراً حساباً أشد من حساب عمر لنفسه؟!.. لقد كان عمر يحاسب نفسه حساباً أعسر وأشد مما يمكن أن يحلم بالوصول إليه أعدى أعدائه. لكن العقاد يحل تلك المشكلة ويرضي ضميره الفكري قائلاً: "وعلم الله لو وجدت شططاً في أعماله الكبار لكان أحب شيء الي أن أحصيه أو أطنب فيه، وأنا ضامن بذلك أن أرضي الأثرة، وأرضي الحقيقة، ولكني أقولها بعد تمحيص لا مزيد عليه في مقدوري، إن هذا الرجل العظيم أصعب من عرفت من عظماء الرجال نقداً ومؤاخذة، ومن مزيد مزاياه أن فرط التمحيص وفرط الإعجاب في الحكم له أو عليه يلتقيان".

❖❖❖

من العجب أن بعض الناس يحاسبون غيرهم على ما يريدونه هم منهم وما يتوقعون أن يقدموه لهم.. لكن العقاد يعفينا في "عبقرية عمر" من الوقوع في هذا الخطأ، فهو يحدد في مقدمته للكتاب السبب الذي جعله يكتبه، وبالتالي فإن من يريد محاسبة العقاد يجب أن يضع ما قاله الرجل بنفسه أمام عينيه، ويكون السؤال: هل نجح العقاد في طول الكتاب وعرضه وعمقه أن يوفي بما وعد به وقرره في المقدمة؟ يقول العقاد: "وكتابي هذا ليس بسيرة لعمر، ولا بتاريخ لعصره على نمط التواريخ التي تقصد بها الحوادث والأنباء، ولكنه وصف له ودراسة لأطواره ودلالة على خصائص عظمته، واستفادة من هذه الخصائص لعلم النفس، وعلم الأخلاق، وحقائق الحياة، فلا قيمة للحادث التاريخي جل أو دق إلا من حيث أفاد هذه الدراسة، ولا يمنعني صغر الحادث أن أقدمه بالإهتمام والتنويه على أضخم الحوادث إن كان أوفى تعريفاً بعمر وأصدق دلالة عليه. وعمر بعدُ رجل المناسبة الحاضرة في العصر الذي نحن فيه، لأنه العصر الذي شاعت فيه عبادة القوة الطاغية، وزعم الهاتفون بدينها أن البأس والحق نقيضان، فإذا فهمنا عظيماً واحداً كعمر بن الخطاب فقد هدمنا دين القوة الطاغية من أساسه، لأننا سنفهم رجلاً كان غاية في البأس، وغاية في العدل، وغاية في

الرحمة، وفي هذا الفهم ترياق من داء العصر يشفي به من ليس بميئوس الشفاء".

❖❖❖

اختلف الناس قديماً وحديثاً حول معنى العبقرية ... ما هي العبقرية؟ ومن هو العبقري؟

ويدلي كل منهم بدلوه، ويتفقون جميعاً في النهاية على معنى واحد يبدو خلف كل الإجابات: إن العبقرية هي التميز، والعبقري هو الإنسان المتميز، هو الذي كان شعاره - كما يقول خالد محمد خالد في كتاب الوصايا العشر لمن يريد أن يحيا - ما لم يفعله من قبل أحد!!

وفي هذا يرى العقاد أنه "لنا أن نفسر العبقرية بمعناها الذي يفهمه الأقدمون، أو بمعناها الذي نفهمه نحن المحدثون، فكلا المعنيين مستقيم في وصف عمر بن الخطاب... أتراها على كل المعنيين شيئاً غير: "التفرد، والسبق، والابتكار"؟ كلا.. ما العبقرية مدلول يخرج عن صفة من هذه الصفات.

ومن يكتب تاريخ عمر فقد يجد في النهاية أنه يكتب تاريخاً "لأول من صنع كذا، وأول من أوصى بكذا"، حتي ينتهي بسرد هذه "الأولويات" الى عداد العشرات. تلك هي العبقرية التي لم يفري فريها أحد، كما قال صاحبه وأعرف الناس به، صلوات الله عليه".

❖❖❖

العقاد محام تطوع للدفاع عن التميز والتفرد والتفوق، أوْ بكلمة واحدة "العبقرية"، وذلك في أشخاص العباقرة.. وهو لذلك يجمع كل الأدلة التي يحتاج إليها في دفاعه، وهو يرى أن شكل العبقري لا يقل أهمية - من

حيث دلالته - عن الصفات النفسية أو الأفكار أو الأعمال التي يقوم بها هذا العبقري.. لذلك فهو لا يغفل ناحية الشكل أبداً. فكما لاحظ أحمد عبد المعطي حجازي كان العقاد هو الكاتب الوحيد الذي اهتم بوصف شكل النبي صلي الله عليه وسلم - في كتابه عبقرية محمد - في حين أن كل الذين كتبوا عن النبي لم تشغلهم كثيراً الإشارة الى هذا الأمر!! كان العقاد أيضاً حريصاً في كتابه عن سعد زغلول - والذي يعتبر من أهم كتبه في التراجم - على الإشارة بل الحديث باسهاب، عن شكل سعد زغلول، طوله، نحافته، قسمات وجهه، عمق نظرته إلخ. والعقاد عندما يهتم بشكل

«مفتاح الشخصية» مدخل العقاد في غالبية ما كتبه عن العظماء

العبقري وتكوينه الجسدي لا يعتبر هذا الاهتمام من الحواشي أو الزيادات أو لغو القول، ولكنه أمر أساسي له دلالة واضحة في التعرف على معدن العبقري الذي نتحدث عنه، فكل نوع من أنواع العبقرية له مهام تحتاج الى تركيبة بدنية معينة - أرجو أن تراجع رأي العقاد ومدرسة "الديوان" في أن الشعر الجيد هو الذي يتميز (بالوحدة العضوية) فكل كلمة في موضعها لا يمكن حذفها وكل شطرة وكل بيت في القصيدة يؤدي دوره في مكانه فلا يمكن فصل بيت على حدة أو تغيير ترتيب أبيات القصيدة وإلا اختل المعنى.. فسوف تجد في النهاية أنها نفس الفكرة الجوهرية عند العقاد، فالشكل لا ينفصل عن المعنى، بل إنهما بالأحرى - وفي التحليل النهائي - نفس الشيء، فلا شكل بلا معنى ولا معنى بدون شكل، وكل معنى له شكل وتركيب يختلف عن غيره!! ولا يكتفي العقاد بالحديث عن السمات الجسمانية لعمر بن الخطاب، إنه يتحدث عن فراسته موضحاً معنى الفراسة أو المكاشفة أو الرؤيا أو المخاطبة عن بُعد "التلباثي" في رأي القدماء والمحدثين، مؤكداً أن عمراً كان صاحب نصيب عظيم من الفراسة. ويتحدث عن هيبة عمر التي يشعر بها من يلقاه لأول مرة في حياته ومن يعاشره مدى الحياة بنفس القدر، ويجمل العقاد رأيه في امتياز عمر أو عبقريته فيراه رجلاً عبقرياً بكل المقاييس، مؤكداً أن العبقرية ليست فقط مجرد أقوال أو أفعال أو أعمال! إنها أيضاً صفات جسدية ونفسية، وهي مجال حيوي أو مغناطيسي يدل على العبقري، ويجذب الآخرين إليه، ويعرفهم نوع معدن عبقريته.

❖❖❖

وعندما يتحدث العقاد عن صفات عمر يلاحظ أن ابن الخطاب شخصية متكاملة تتمتع بالانسجام النفسي الكامل، فصفاته متوافقة يتمم بعضها بعضاً "فالعدل، والرحمة، والغيرة، والفطنة، والإيمان الوثيق، صفات مكينة فيه لا تخفى على ناظر، ويبقى عليه بعد ذلك أن يعلم كيف

تتجه هذه الصفات الى وجهة واحدة، ولا تتشعب في اتجاهها طرائق قدداً، كما يتفق في صفات بعض العظماء، بل يبقى عليه بعد ذلك أن يعلم كيف يتم بعض هذه الصفات بعضاً حتى كأنها صفة واحدة متصلة الأجزاء متلاحقة الألوان". وأعجب من هذا التوافق بين صفاته: أن الصفة الواحدة تستمد عناصرها من روافد شتى، لا تستمدها من ينبوع واحد، ثم هي مع ذلك متفقة لا تتناقض، متساندة لا تتخاذل، كأنها لا تعرف التعدد والتكاثر في شيء". ويتتبع العقاد أهم صفات عمر بن الخطاب من منابعها، ويسايرها في مجاريها حتى مصبها، محللاً كل صفة، ملقياً الضوء على أوجه التكامل بين هذه الصفات، ودلالة هذا التكامل على انسجام شخصية عمر بن الخطاب. فالعدل، والرحمة، والغيرة، والذكاء، والقدرة الذهنية، وإستيحاء الغيب، وقوة الإيمان.. هي أهم صفات عمر التي اهتم العقاد بالحديث عنها. وبعد أن يستعرض صفات عمر بن الخطاب، يلخص العلاقة بين هذه الصفات بكلمة واحدة وهي (التركيبة)، فصفات عمر مثل تركيبة الدواء، ولكنها تركيبة غير عادية، فتركيبة الدواء إذا نقص أحد مكوناتها بطل استعمالها، أما بالنسبة لتركيبة أخلاق عمر بن الخطاب وصفاته فأنت "تنظر إليها مركبة متناسقة فيبدو لك منها جانب الدهشة والإعجاز، أو جانب الندرة التي يعز تكرارها في طبائع النفوس، لأنها تتركب لاستيفاء الغرض منها جميعاً، واستيفاء الغرض في كل منها على حده، وهذا هو النادر جد الندرة في تركيب الأخلاق.. كل صفة تتمة لجميع الصفات، وكل الصفات روافد لغرض واحد يتم به نصر الحق، وخذلان الباطل، وكل خليقة فهي جزء لا ينفصل من هذه التركيبة التي اتفقت أحسن اتفاق وأنفع اتفاق، وكأنما اتفقت لتصبح كل خليقة منها على أتم قدرتها في بلوغ كمالها وتحقيق غايتها.. وبغير إمعان طويل في دقائق النفس الإنسانية استطاعت امرأة محزونة أن تفرق بين خصلتي الرحمة والبأس في عمر بن الخطاب، تقول "عاتكة بنت زيد":

رؤوف على الأدنى، غليظ على العدى أخي ثقة في النائبات منيب

❖❖❖

ما هي طبيعة عمر بن الخطاب؟ ما هي السمة الأساسية التي تميزه والتي يمكن بالرجوع إليها تفسير صفاته وأعماله؟ إنها -

في رأى العقاد- طبيعة الجندي" فأهم الخصائص التي تتجمع لطبيعة الجندي في صفتها المثلى: الشجاعة، والحزم، والصراحة والخشونة، والغيرة على الشرف، والنجدة، والنخوة، والنظام، والطاعة، وتقدير الواجب، والإيمان بالحق، وحب الإنجاز في حدود التبعات والمسئوليات.. والذي نراه أن طبيعة الجندي في صفتها المثلى هي أصدق مفتاح للشخصية العمرية في جملة ما يؤثر أو يروى عن هذا الرجل العظيم.. هذه الخصائص واضحة كلها في عمر، وعمر وحده واضح بين أمثاله في جميع هذه الخصائص".

ولكن.. ما هو مفتاح الشخصية؟

اهتم العقاد بهذه الفكرة اهتماماً كبيراً، وأحب هاتين الكلمتين جداً، فلا تخلو دراسة من دراساته في سير العظماء في كل المجالات من البحث عن السبب النهائي الذي يفسر كل شيء في الشخصية التي يدرسها، المرجع الذي في ضوئه نفهم أفكار الشخصية وأخلاقها وأهواءها وأعمالها وروحها. ولأن هذا التعبير - مفتاح الشخصية - تعبير "عقادي" أثير، فكان يجب عليه أن يوضح لنا ما الذي يقصده به، وما الذي يريدنا أن نفهمه منه. فكما يستخدم الطبيب المشرط، وكما يستخدم المهندس المسطرة، وكما يستخدم الباحث الاجتماعي استمارة الإستبيان.. يستخدم العقاد مصطلح مفتاح الشخصية كوسيلة لدراسة العباقرة، أو لدراسة أعمق ما في شخصياتهم.. جوهرها!! فمفتاح الشخصية العقادي "هو الأداة الصغيرة التي تفتح لنا أبوابها، وتنفذ بنا وراء أسوارها وجدرانها، وهو كمفتاح البيت في كثير من المشابه والأغراض، فيكون البيت كالحصن المغلق ما لم تكن معك هذه الأداة الصغيرة التي قد تحملها في أصغر جيب، فإذا عالجته بها فلا حصن ولا إغلاق! وليس مفتاح البيت وصفاً له، ولا تمثيلاً لشكله واتساعه، وكذلك مفتاح الشخصية ليس بوصف لها، ولا بتمثيل لخصائصها ومزاياها، ولكنه أداة تنفذ بك الى دخائلها ولا تزيد. ولكل شخصية إنسانية مفتاح صادق يسهل الوصول إليه أو يصعب، على حسب اختلاف الشخصيات، وهنا أيضاً مقاربة في الشكل والغرض من مفاتيح البيوت، فرب بيت شامخ عليه باب مكين يعالجه مفتاح صغير، ورب بيت ضئيل عليه باب مزعزع يحار فيه كل مفتاح. فليست السهولة والصعوبة هنا معلقتين بالكبر والصغر، ولا بالحسن والدمامة، ولا بالفضيلة والنقيصة، فرب شخصية عظيمة



سهلة المفتاح، ورب شخصية هزيلة ومفتاحها خفي أو عسير. وفي اعتقادنا أن شخصية عمر من أقرب الشخصيات العظيمة مفتاحاً لمن يبحث عنه فليس فيها باب معضل الفتح، وإن اشتملت على أبواب ضخام".

❖❖❖

في دراسة الظواهر الاجتماعية والنفسية والإنسانية يخطئ من يعتمد على سبب واحد يرد إليه الظاهرة، أو يقرر أن نتيجة واحدة تمخضت عن هذه الظاهرة، فهذه الحتمية مرفوضة وغير منطقية، فمهما يكن حجم الظاهرة فلا بد أن لها أسباباً عديدة مباشرة وغير مباشرة، ظاهرة وباطنة، بعيدة وقريبة، وبنفس المنطق يكون النظر الى ما ينتج عن الظاهرة من نتائج. لذلك لا يعترض العقاد على تعدد الروايات التي تتناول إسلام عمر بن الخطاب، فهو لا يرى أنه لا بد من وجود رواية واحدة فقط صادقة وبقيتها كاذبة، بل يعتقد أنها جميعاً تتناول أسباباً أدت الى إسلام عمر.. أسباب مباشرة مثل عطفه على بعض المسلمين، ومثل رحمته بأخته والدم ينزف من وجهها.. وأسباب غير مباشرة مثل طبيعته وميله الطبيعي الى الحق والعدل والبلاغة، ووراثة الميل الى الدين الواضح في عمه "زيد بن عمرو بن نفيل". وكذلك نتائج إسلام عمر كانت كثيرة، فقد اكتشف عمر نفسه بالإسلام، عرف قدراته ومواهبه وإمكاناته التي ما كان ليعرفها لولا الإسلام، فسخرها جميعاً لخدمة الدين والناس، جميع الناس مسلمين وغير مسلمين "كان مسلماً شديداً في الإسلام، فلم تكن شدته في إسلامه خطراً على الناس، بل كانت ضماناً لهم ألا يخافه مسلم ولا ذمي ولا مشرك في غير حدود الكتاب والسنة.. وكان جاهلياً فأسلم، فأصبح إسلامه طوراً من أطوار التاريخ، ولو لم يكن الإسلام قدرة بانية منشئة في التاريخ الإنساني لما كان إسلام رجل طوراً من أطواره الكبار".

❖❖❖

يقول سقراط: تكلم حتى أراك!!.. وأقول: تكلم واعمل حتى أراك وأفهمك!!.. يتصف الرجل بأخلاق معينة، وسمات شخصية، وأفكار يعتنقها، ومبادئ يؤمن بها، ويبدو كل ذلك في أقواله وأفعاله، فإذا كان يتكلم أو يعمل في شيء كبير كان هذا الشيء اختباراً واضحاً لكل صفاته وقدراته، وليس أكبر من تأسيس وبناء دولة!!.. لذا يبدو عمر الحاكم بكل ما تميز به من سمات، إنه ذلك العادل، الرحيم، الغيور، القوي الإيمان، المفكر العملي.

يفرد العقاد في "عبقرية عمر" فصلاً من أطول فصول الكتاب عن عمر الحاكم، عمر المؤسس للدولة الإسلامية، يستعرض دوره في تأسيس الدولة معنوياً ومادياً منذ عهدي الرسول والصديق حتى أصبح خليفة للمسلمين، دوره في وضع دستور الدولة، ودستور الولاة، ودستور الحرب، ودستور القضاء. إن عمر الحاكم مثال نادر قد يصعب عليك كثيراً أن تجد له نظيراً في كل عظماء التاريخ ومؤسسي الدول، إنه لم يكن يخطئ تقريباً، كانت أخطاؤه من النوع الذي له مبرراته القوية، ويكون الخطأ غالباً بسبب الآخرين الذين لا يلتزمون بتوجيهاته وتعليماته. "قبل أن يقال إن عمر كان أكبر فاتح في صدر الإسلام، ينبغي أن يقال إنه كان يومئذ أكبر مؤسس لدولة الإسلام، وإنه أسسها على الإيمان، ولم يؤسسها على الصولجان، فكان مؤسساً لها قبل أن يلي الخلافة وينفرد بالكلمة العليا، وكان من يوم إسلامه آخذاً في تشييد هذا البناء الذي تركه وهو بين دول العالم أرسخ بناء".

❖❖❖

إن المقارنة بين "الحكومة العمرية" أي طريقة عمر في الحكم وبين الحكومة العصرية لتقف شاهداً جديداً على عظمة هذا الرجل الذي لا تنقضي الشواهد على عظمته، فلقد كان يتحرى العدل فيحاسب نفسه أشد الحساب، ويحاسب الولاة على كل كبيرة وصغيرة، ويؤدي لكل ذي حق حقه بلا زيادة ولا نقصان. ولو استغرب بعض أبناء العصر الحديث، أحداثاً جرت لعمر بن الخطاب لأنهم عندما يقارنونها بما يحدث في عصرنا يجدون الفارق بينها كبيراً، فإن المقارنة المتعمقة لا تنظر الى الأشكال والمسميات والظواهر والأعراض، وإنما تنفذ الى الجوهر واللباب والعمق، تؤكد أن الفاروق كان قديراً، وإنه إذا كان قد فعل شيئاً نستغربه

نحن فلأنه أوتي القدرة على إتيانه، والعصر الحديث أضعف من أن يفعل ما فعله عمر. فعمر يحقق المبادئ العظيمة في جوهرها، مبادئ العدل والحق والرحمة، يحققها كشيء حقيقي يؤمن به، وليست مجرد مسميات لا يفقه معناها ولا يحس جدواها.

❖❖❖

كان محمد نبياً.. وكان عمر خليفة.. والفرق بينهما هو الفرق بين الإنسان العظيم - محمد، وبين الرجل العظيم- عمر!!.. كان كل منهما يعرف فضل صاحبه ويقدره، وكان عمر معجباً بالنبي أشد الإعجاب، محباً له أعظم الحب، وكان النبي أعرف الناس بعمر، وأكثرهم تنويهاً بفضله وعظيم صفاته، يقول النبي صلى الله عليه وسلم: "لو كان بعدي نبي لكان عمر".. "عمر بن الخطاب معي حيث أحب، وأنا معه حيث يحب، والحق بعدي مع عمر بن الخطاب حيث كان".. "إن الله جعل الحق على لسان عمر وقلبه".. "قد كان قبلكم من بني إسرائيل رجالٌ يكلّمون من غير أن يكونوا أنبياء، فإن يكن في أمتي أحد فعمر".. ودراسة العلاقة بين النبي وعمر، بين الإمام والمأموم، بين المعلم والمريد، تنتهي بنا الى أن محمداً كان أعظم من عمر - هذه حقيقة لا شك فيها، ولكن ليس معنى ذلك أن عمر لم يكن عظيماً. ومن أهم ما نستخلصه من هذه العلاقة أن البطل - عمر بن الخطاب - كان معجباً أشد الإعجاب بمحمد، على خلاف ما يظن البعض بأن من كان يُعجب به الناس فمن الصعب أن يُعجب هو بأحد، فالبطولة لا تمنع الإعجاب، ولكن الإعجاب لا يمنع استقلال الرأي، فقد يظن البعض أن المعجب يفقد شخصيته مع من يعجب به، ولكن عمر كان مستقلاً برأيه وشخصيته مع النبي رغم إعجابه وحبه الذي لا حدود له، وكان النبي يشجع في عمر هذا الاستقلال لأنه يفيد الإسلام والمسلمين في حياة النبي وبعد موته. أما علاقة عمر بأصحاب النبي صلى الله عليه وسلم فكانت ركيزتها أنهم يعرفون فضل عمر وقوته وعدله وحسن ظاهره وباطنه وزهده، وكان هو يعرف أقدارهم وينزلهم منازلهم التي هم أهلٌ لها. وكان الإسلام عند عمر أولاً، ففي يديه ميزان الحق يبتغي به مصلحة الدين وعامة المسلمين، فلم يظلم عمر أحداً منهم، حتى الذين كان يعزلهم عن مناصبهم لسبب أو لآخر، كان يعرف لهم أقدارهم، ولا يترك فرصة دون أن يذكر فضلهم. كانوا يعرفونه، وكان يعرفهم.. شهدوا له قبل توليه الخلافة فأثنوا عليه، وبعد موته شهدوا له فزاد ثناؤهم، وليس هناك أعظم من رجل يتولى الحكم فيزيد عدد المعجبين به والمحبين له، رغم أن العكس هو المألوف - رضوان الله عليه وعليهم أجمعين.

❖❖❖

والحديث عن ثقافة عمر بن الخطاب يطول، وقد فصله العقاد تفصيلاً في فصل مستقل "ثقافة عمر".

فقد كان عمر شغوفاً بالشعر واللغة العربية، عالماً بتاريخ العرب وأيامها وأنسابها، متفقهاً في شريعة الدين الإسلامي، عالماً بالجغرافيا والحساب، حاضاً على طلب كل علم يفيد الناس، ومعرفة بل إتقان كل صناعة تنفعهم، وكان صاحب ذوق رفيع يحب السماع والغناء، ويغني أحياناً بنفسه، ولم يكن ينهى إلا عن غناء فيه ما يثير الشهوات، وكان عالماً بخطر الجمال الأنثوي وعظيم فتنته، ولعل شدة معرفته وإحساسه بهذا الخطر هي ما دفعته الى شدة الحجر عليه ومحاولة إخفائه وصيانته، وكان يشجع على الرياضة البدنية بكل أنواعها، وكان يحب "أدب الذكريات" الذي لا يستغني عنه ولاة الأمر الموكلون بإحياء معالم الدول والإحتفال بمراسيمها، وآية ذلك اختياره ليوم الهجرة كبداية للتاريخ الإسلامي، وكان خطيباً مفوهاً مطبوعاً على أن يتكلم في الناس كلام الرجل القائد الصادق، وكان له أسلوب خاص في الحديث يميزه عن غيره، وتتسم عباراته بالجدية والخشونة والاستقلال والبعد عن الزخرف "ومحصل هذه الأخبار جميعاً أن عمر كان من نخبة المثقفين في العربية، وكان وافر السهم في ثقافة قومه وعصره، وكان الجانب العملي من ثقافته أغلب وأظهر من جوانبها النظرية كما هو المعهود في ساسة الأمم وعواهل الدول، وإن كان هذا لا يمنع أنه اشتاق الى نفائس الشعر، وأطايب الأدب لما يجده من راحة النفس، ومتعة الخاطر". أما موقف عمر من الثقافات غير العربية فيتمثل فيما يلي: إنه لا يرفض المعرفة المفيدة أياً كان مصدرها، ولكنه لا يحب للمسلمين أن ينشغلوا بكتب الأمم الأخرى عن القرآن الكريم، خاصة أن القرآن نفع المسلمين، فهو الذي أخرجهم من الظلمات الى النور، وهو الذي جمعهم ووحدهم، وبه انتصروا وفتحوا البلاد، وسادوا الأمم، في حين أن كتب الأمم الأخرى التي تحوي ثقافاتهم لم تنفعها بشيء، ولو كان فيها نفع لنفعت أهلها، ولو كان فيها نفع ففي القرآن ما هو أعظم وأنفع، وما هو خير وأبقى.

❖❖❖

عندما يريد العقاد أن يرسم صورة لعمر بن الخطاب في بيته، فهو يؤكد على أن عمر القوي الشديد البأس، إنسان عطوف رحيم شديد الرحمة، ولعل من أسباب شدته شدة رحمته!!.. بعض النساء رفضن الزواج من عمر لأنه خشن المعيشة، قليل النفقات، وكان هو الخليفة الذي يستطيع لو شاء أن يملك القصور والضياع، ويمتع بها نساءه.. لكن حب زوجاته الكبير له دليل على أنه كان نعم الزوج الرؤوف الودود.. أوضح مثال على هذا الحب الكبير، زوجته "جميلة" التي كانت لا تطيق فراقه وتقبله وهو خارج.. وزوجته "عاتكة" التي رثته بقصائد تقطر حزناً وألماً وكاد يذهب عقلها لموته.. وكان عمر محباً لأبنائه أشد الحب كما كان محباً لأبيه الخطاب، لكن حبه لأبنائه لا يمنعه من التشديد عليهم بألا يفعلوا ما ينهى الناس عنه وإلا ضاعف لهم العقوبة، لأنهم القدوة وأعين الناس عليهم فإن زلوا ولم يعاقبوا زل الناس وراءهم. ويفند العقاد "أسطورة" دفن عمر لإحدى بناته وهي حية بأدلة التاريخ، وأخلاق بني عدي أهل عمر، وأخلاق عمر نفسه. لقد كان عمر في بيته الزوج العطوف الغيور، والأب البار الكريم، لكن حقوق أهله وبيته لم تكن أبداً - ولم يكن ليسمح لها - أن تجور على حقوق الإسلام والمسلمين.

❖❖❖

ويفسر العقاد سبب مقتل عمر بأنه "بغضاء وطنية"، لأن قاتله هو فيروز الشهير بأبي لؤلؤة من أسرى الفرس بالمدينة، كان هو مخلب القط في مؤامرة فارسية اشتركت فيها عناصر يهودية للتخلص من الفاروق. نعم كانت بغضاء وطنية وليست بغضاء شخصية، لأن عمر في كل عمل من أعماله كان منزهاً عن العنصر الشخصي. ثم يصف العقاد اللحظات الأخيرة في حياة الفاروق - ويا لها من لحظات: "إن مقتل عمر أحرى أن يعد جزءاً من أكبر أجزاء سيرته، ولا يحسب نهاية تختم تلك السيرة دون أن تضيف إليها. فقد تمثلت في مقتله مزاياه الكبار التي تمثلت في جلائل أعماله، وعظائم مساعيه وخصاله، فكان عمر الصريع قدوة في الشجاعة، وتقديم الواجب، والإيثار على النفس، ومحاسبة الضمير، وسداد التدبير، كما كان عمر في أصح ساعاته وأسلمها للعمل والتفكير. وكان - رضي الله عنه - ينظر الى الحياة كأنها رسالة تؤدى ما أستطيع أداؤها، ثم لا معنى لها إذا فرغ من رسالتها، وأحيل بينه وبين أدائها".

"حفيف الريح" بين الرواية والسيرة الذاتية

نبيل درغوث - تونس

"إن معظم الروايات الأولى هي سير ذاتية مقنعة، هذه السيرة الذاتية هي رواية مقنعة."
(كليف جيمس)

حفيف الريح
رواية
ظافر ناجي

مقدمة

مثل تداخل الأجناس الأدبية إشكالا بالنسبة إلى مصنفي الأدب. وقد أصبح تمييز كل جنس أدبي عن غيره أمرا عسيرا لتداخلها وتوالدها من بعضها البعض. وهذا ما سبب خلطا هائلا أصبحت تعاني منه بعض المقاربات للأجناس الأدبية حيث تسود زئبقية مصطلحاتها وانفتاح النصوص على بعضها البعض. فليس ثمة أسوار منيعة أو أليات تعمل داخل الشكل الفني، تحول دون تداخل الأشكال الفنية وتمازجها (١).

"حفيف الريح" (هي الرواية الثانية لظافر ناجي)، ما أن يتفحصها القارئ حتى يلاحظ علاقتها برواية السيرة الذاتية حيث تتقاطع أحداثها وشخصياتها بمكونات من حياة الكاتب.

فما هي خصوصية هذه الرواية و ما علاقتها بالسيرة الذاتية؟

الرواية

على سبيل المدخل النظري الموجز سنحاول بدءا تحديد الملامح الكبرى للرواية التي يمكن القول بأنها عمل فني متخيل، نثري، ينهض على أساس قصصي مادته أحداث وشخصيات هي مزيج بين الخيال والحقيقة على شكل حبكة ذات تعقيد ما. قد يبدو هذا التعريف بمنزلة تقرير أمر واضح، لأن الرواية تتخذ " لنفسها ألف وجه، وترتدي في هيئتها ألف رداء، وتتشكل أمام القارئ، تحت ألف شكل مما يعسر تعريفها تعريفا جامعا مانعا. ذلك لأننا نلفي الرواية تشترك مع الأجناس الأدبية الأخرى بمقدار ما تستميز عنها بخصائصها الحميمة، وأشكالها الصميمة"(٢).

الرواية تركيب خيالي وهي قبل كل شيء بناء فني- رمزي يسعى لأن يمثل الوضع الاجتماعي /النفسي/ الانطولوجي للإنسان في الكون. فالرواية بمعنى ما هي الوهم المبتكر الذي يترك آثاره في نفس القارئ". إنه الوهم الخالد.. الوهم الباقي لأنه يأخذ شكلا صلبا وحيويا عبر الفن بحيث يتواصل مع الآخرين من البشر مهما بعد زمانهم ونأى بهم المكان فيصير بإمكانهم أن يعايشوا صورة الوهم وأن يتأثروا بها"(٣).

يرى بعض منظري الرواية في احتمال نشأتها ومسار تطورها أنها/ الرواية من أهمّ أشكال الإبداع قدرة على التوظيف والاستفادة من الأجناس الأدبية التي سبقتها (الأسطورة، الملحمة، الحكاية...إلخ). فهي" الوريث الشرعي للأجناس السابقة"(٤) ومن الباحثين من يرى أن "الرواية عموما هي الجنس الأكثر تحرّرا لأنه جنس غير مكتمل لا حدود له ولا ضفاف، أمواجه ممتدّة دون شواطئ، فهو جنس ما ينفكّ يجهز على الأجناس التقليدية القديمة ليجعلها في خدمته"(٥).

والرواية من الأجناس الأدبية التي هي في علاقة توارثية وتستكمل سلالات بعضها منها مثلا السيرة الذاتية. ونحن نفترض ان رواية "حفيف الريح" لظافر ناجي هي من جنس السيرة الذاتية. وقبل تبيان هذه الفرضية يجدر بنا في مسلكنا النقدي ان نتوقف عند أهم المحطات التي عرفتها تنظيرات السيرة الذاتية.

السيرة الذاتية / لمحة تاريخية:

حسب جورج ماي نهاية القرن الثامن عشر هو بداية السيرة الذاتية فنشر "اعترافات" ((Confessions "ج.ج. روسو" (J.J. Rousseau) (1712-1778) بعد وفاته شكل نقطة انطلاق وإعلان عن استقلال السيرة الذاتية ككيان أدبيّ (٦). وإن كان المؤرخون الغربيون يقرّون بأن السيرة الذاتية هي لون من الألوان الإبداعية خاصّ بالثقافة الغربية. فان مع أواسط القرن العشرين تغيّرت هذه الفكرة في النقد الأدبي الغربي، ولم تعد السيرة الذاتية حكرا على الحضارة الغربية دون غيرها(٧). فالدارسون للسيرة الذاتية في الأدب العربي يجمعون على أنّ هذا الشكل من أشكال التعبير عرفه تاريخنا الأدبي."وهو

غـرض أدبي عـريق في حـضـارتنا العـربية الإسـلامـيـة ولئن لم يتبلور متصوره الذهني بما يتيح له الانفراد بمصطلح نقدي مخصوص فإنه قد صيغ على نماذج تكاد تصل به منزلة الاكتمال في المضمون والغرض والأسلوب"(٨). فالأدب العربيّ عرف السيرة الذاتية قديما كما حديثا. وقد اجمع الباحثون ان كتاب "الأيّام" (١٩٢٩) لطه حسين نص مؤسس للسيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث (٩).

يعود وضع الأساس للتنظيرات الحديثة في حقل السيرة الذاتية إلى سنة ١٩٥٦ مع مـقـال "شـروط السـيـرة الذاتيـة وحـدودها" لقوسدورف" ((GUSDORF(١٠) وابتداء من هذا التاريخ تتالت المقالات والكتب حول تحديد وتعريف هذا الشكل الإبداعي الذي رأى فيـه الفيلسوف الألماني ويليهيلم ديلتاي أكثر تعبيرات تأمل الحياة المباشرة.

وفي سنة ١٩٧١ وضع فيليب لوجون(Philippe le jeune) تعريفا لهذا الجنس الأدبي في كتابه " السيرة الذاتية في فرنسا" ثم نقّحه سنة ١٩٧٥ في كـتـابه "مـيـثـاق السـيـرة الذاتيـة" (Le Pacte Auto-biographique) قائلا : "وبعد تعديل طفيف سيصبح حد السيرة الذاتيـة كـالآتي هي حكي استـعـادي نثـري يقـوم به شـخـص واقـعـي عن وجـوده الخـاص وذلك عندمـا يركـز على حـيـاته الفـردية وعلى تاريخ شـخـصيـتـه بصـفـة خـاصـة" (١١) ولعلّ هذا التـعـريف لا يبدو مطلقا ونهائيا، فقد أحجم جورج ماي عن وضع تعريف رغم معالجته لهذا الجنس الأدبي ضمن كتابه "السيرة الذاتية"(١٢). وبعد سنوات قام فيليب لوجون بنقد ذاتي ضمن كتابه "أنا أيضا"(١٣) معيدا النظر جذريا في "ميثاق السيرة الذاتية" الذي كان قد صاغه فيما سبق. إذا فلا سبيل للحديث عن جنس سردي نقي خالص، باعتبار أن السيرة الذاتية قد أخذت عند نشأتها أساليب و فنيات الكتابة التي اعتمدتها الرواية سابقا. "فالألوان الإبداعية تميل غالبا إلى الدخول في علاقة تماثلية فيما بينها، أو توارثية، أحيانا تفسر بعضها أو تستكمل وظيفتها التعبيرية"(١٤)، وهكذا تصل "الرواية" و"السيرة الذاتية" في علاقة إشكالية قائمة، فكلاهما يتأسس على قصّة حياة بطل فرد يدخل في صدام مع محيطه رافضا لنواميس المجتمع، قلقا، ساخطا، يعيش في علاقة إشكالية مع كل ما يحيط به.

ودون أن نتمادى في عرض مسهب للمجال التنظيري دعنا نتفحص بنية رواية " حفيف الريح" لظافر ناجي مستنيرين بما أوردناه.

هيكل وبنية الرواية

تتألف "حفيف الريح" من أربعة فصول تتخللها أربعة ملاحق، وقد هيكل المؤلف هذه الرواية على النحو التالي:

- تصدير الرواية بفقرة للجاحظ من كتاب "الحيوان".
- الفصل الأول : من ص ١٠-٢٣، ويشتمل على : ١٤ صفحة، بدون عنوان مع تصدير بكلام حول آدم وحواء.

وجاء الفصل الثاني والثالث تحت عنوان كبير "كتاب النساء" صخب الذاكرة وأوجاع الحاضر.

- الفصل الثاني : من ص ٢٥-٦٠، ويشتمل على : ٣٦ صفحة، تحت عنوان "أمينة" ضجيج العاصمة.
- ملاحق المرحلة : يتألف من ملحقين هما كتابات المرحلة ورسائل المرحلة.
- الفصل الثالث : من ص ٦٧-١٢٥، ويشتمل على : ٥٩ صفحة، تحت عنوان"ماري" ثورة المانش.
- ملاحق المرحلة : يتألف من ملحقين هما كتابات المرحلة ورسائل المرحلة.
- الفصل الرابع : من ص ١٣٢-١٣٨، ويشتمل على : ٧ صفحات، بدون عنوان مع تصدير بكلام حول آدم وحواء.

منذ الفصل الأول يتولى الراوي مهمة الحكي ليمتد ذلك على كامل الرواية غير انه يتخلل هذا السرد حوارات مطولة بين الشخصيات.

وإن كانت الرواية قدّمت أحداثا عاشتها الشخصية الرئيسية بين قرقنة والعاصمة وقابس في منتصف الثمانينات وأوائل التسعينات. فقد واكبت من جهة أخرى التحولات التي عرفها الواقع الموضوعي على الصعيد العربي والعالمي.

والرواية ايضا هي ذكريات الشّخصية الرئيسية (فاضل) جاءت في هيئة "كتاب النساء" ويمثل الفصل الأول فاتحة الكتاب أمّا الفصل الرابع فهو تتمة لقصّة بدأت من الفصل الأوّل مكونة ذكرى تضاف إلى "كتاب النساء". ولكن سؤالنا المركزي في هذه القراءة يظل يتمحور حول تجلي عناصر السيرة الذاتية في هذه الرواية .

في البحث عن الميثاق السير- الذاتي

إنّ استخدام المؤلف لأحداث وشخوص وأماكن ترتبط بحياته الشخصية قصد تأليف روايته الأولى يمثل ظاهرة لا يمكن أن تغيب عن أي قارئ جادّ. فالكاتب ينطلق في نصوصه الأولى من كل ما يتصل بحياته مركّزا فيها على تاريخه الشخصي وسبب ذلك، ربما، ثقل الذاكرة على مخيّلة المؤلف. فلا بدّ للكاتب أن يتخلص من ذلك الثقل في أعماله الأولى فتتطهّر المخيّلة ليقع تشغيلها بملكات التخييل. وكان "كليف جيمس" قد نبّه إلى هذه الظاهرة حيث قال : "إن معظم الروايات الأولى هي سيرة ذاتية مقنّعة." والكتابة عن الذات ممارسة يسيرة يتحسّس الروائي من خلالها عالم الكتابة من خلال مرجعيته الذاتية وحياته وتاريخه الشخصي وعلاقته بالذوات الأخرى. يتناول كلّ هذه الزوايا التي عرفها وخبرها وعاشها قبل أن يبتكر حيوات وشخصيات غيريّة (١٥). وهذه المرحلة هي مرحلة جنينية وضروريّة لنشوء الكاتب الا ان كثير من الكتّاب من يبقى نزيل هذه المرحلة لا يعرف منها فكاكا فتراه يُستنزف تلك الذاكرة استنزافا حتى يسقط في التكرار فلا يعثر له الباحث إلاّ على نصّ فريد كان قد صاغه مؤلفه بطرق شتّى. واذا اراد ان يتجاوز ذلك فعليه أن يتمرّد على ذاته وأن يتنكّر لعمله الأوّل حتى يؤسس ذاتا إبداعية أخرى في عمليّة أشبه بقتل الأب، ونقصد بالأب، النصّ الأوّل للكاتب.

نعثر في "حفيف الريح" على علامة أجناسية هي عبارة "رواية" تصاحب العنوان موجهة القارئ منذ البدء على تلقيها باعتبارها "رواية". غير ان القارئ العارف بحياة الكاتب يجد نفسه أمام نص من تلك النصوص التي يصفها "فيلب لوجون" بالنصوص التي يعثرفيها على التشابهات وعلى تطابق بين المؤلف والشخصية رغم ان المؤلف اختار أن ينكر هذا التطابق أو على الأقل، اختار أن لا يؤكده (١٦)، فبالتطابق بين الكاتب والراوي والشخصية تكشف السيرة الذاتية عن ذاتها. والغالب على السير- الذاتية أنها تكتب بضمير المتكلّم المفرد "أنا" الذي يصهر كلاً من الراوي والشخصية والكاتب في بوتقة واحدة. إلاّ أن ظافر ناجي تعمّد استعمال ضمير الغائب "هو" لكي يوهم القارئ بأن نصّه سيرة غيريّة ويؤكّد الانفصال بين من عاش القصّة (الشخص) ومن يسردها (الراوي) غير أنّه يمكن الحصول على تطابق بين الراوي والشخصية في حالة الحكي "بضمير الغائب" بإقحام مشكل المؤلف حسب عبارة صاحب كتاب "الميثاق السير ذاتي"(١٨). وذلك باقامة المعادلة المزدوجة التالية:

المؤلف= الراوي

المؤلف= الشخصية

فقصّة "فاضل" (الشخصية الرئيسية) تتقاطع في الكثير من المواطن مع قصّة "ظافر" (المؤلف)، ذلك أن "فاضل" يحمل الكثير من

السمات المشتركة بينه وبين المؤلف ابتداء بالاسم فالاسمان يشتركان في أحرف ثلاثة الفاء(ف) والألف (أ) والظاء (ظ) فاسم (ف-ا-ض-ل) هو كتابة (ظ-ا-ف-ر) من اليسار إلى اليمين إبتداء من حرف الفاء (ف) وانتهاء بحرف اللام (ل) أمّا بقية السمات فتظهر في مسقط الرأس "قابس" ودراسة اللغة والأدب العربية بالجامعة وامتهان التدريس بقابس سابقا واحتراف الكتابة.

كما تؤكد الملاحق التي أدمجت ضمن فصول الرواية التطابق بين المؤلف والشخصية. فهذه النصوص التي جاءت تحت عنوان كتابات المرحلة كانت قد نشرت فيما مضى بإمضاء "ظافر ناجي" (المؤلف) : حيث يتضمّن النصّ الأول قصّة قصيرة بعنوان "القمامة" نشرها المؤلف ضمن مجموعته القصصية "المتاهة" بتونس سنة ١٩٩٢ أمّا النص الثاني فهو مقتطف من رواية كان قد نشرها بسوريا سنة ١٩٩٤ تحت عنوان "أرخبيل الرعب" ورغم هذا التطابق بين الراوي والشخصية بطريقة غيره مباشرة أي عن طريق المعادلة الرياضية. فالتطابق مثبت داخل النص وإن مكّن ضمير الغائب الكاتب من الفصل بين الراوي والشخصية. فإن الراوي ينهض راويا عليما بأطوار حياة الشخصية كلها يستحضر ما يشاء منها حين يريد استباقا أو استرجاعا :

"تذكّر في وحدته ذلك الحيّز من ماضيه فلم يعرف أيتألّم من أنّه كان كذلك أم يفرح بأنّه تجاوز كلّ تلك العقبات وأصبح الآن أستاذا يدرّس النّشء دون أن يمسّ بسوء... كثيرون من أصدقاء تلك الفترة يقولون له انّهم متعجّبون من كونه تمكّن من إتمام دراسته فقد كان مؤهّلا ليكون خريج سجون أكثر من تأهّله للتخرج من الجامعات...

تذكّر كلّ ذلك ولم تغادر صورة أمينة رأسه لحظة واحدة لكنّه كان قد قرّر الفراق، وكان من الصعب أن يجعله شيء ما يغيّر رأيه. بعدها نجح هو والتحق بسلك التّعليم في جهة قابس غير بعيد عن العائلة وهناك انشغل أو شغل نفسه بالكتابة. فجمع القصص القصيرة التي كتبها وهو طالب ونشرها في الجرائد والمجلاّت ثم بدأ يكتب بشكل متواصل وينشر تباعا وقد قرّر أن يمتهن الكتابة لاحقا رغم أنّه لم يكن وقتها قد عرف أية مهنة شؤم كانت..." (حفيف الريح، ص ٥٩).

وقد بدا لنا أنّ العلاقة بين الراوي والشخصية تنجلي خاصة في اشتراكها في ذاكرة واحدة حتى تتوحّد الذات الراوية والمروية في ما يشبه حالة الحلول ويمكن في هذا المضمار الاستشهاد بامثلة والفقرات التالية :

"هنا أيضا تتدخّل الذّاكرة اللّعينة وكأنّها تريد الإجابة عن أشياء لم تسأل عنها لكنّها مع ذلك تأخذ صاحبها قسرا إلى حيث هي تريد." (حفيف الريح، ص ٢٣).

"ما الذي بقي الآن غير صدى لذاكرة مثقوبة تأتي بالأشياء من أعماقها وكأنّها تخرج بها من أعماق كهف مظلم بعد منتصف ليل بهيم.." (ص ٢٥).

الآن في هذه الأيّام الأخيرة من آخر الألفيّة الثانية يبدو منتصف الثمانينات زمنا آخر وكأنّه آت من قرون خلت... ياه ... ما أسرع ما وقع." (ص ٢٦).

"وها هو الآن يكتشف أنّه لم يفهم شيئا وأنّه غير قادر على أكثر من استرجاع الصور التي عاشها في أقصى الحالات لأنّ الذاكرة ألاعيبها التي تنتهي، فهي تنتقي وتزيّن وتعبث بصاحبها" (ص ٥٢).

"عادت به الذّاكرة إلى تلك الأيّام، والذّاكرة حين تثور تحرق كلّ الحاضر فتتعالى عليه وتقزّمه..." (ص ٥٣).

"... حتّى لكأنّه كان يهرب من ماضيه القريب إلى ماض أبعد كان أحلى وأجمل بلا شعارات جوفاء ولا قفّازات ولا مواد تجميل..." (ص ٦٧).

"الذّاكرة ذلك الجزء من الدّماغ..
والدّماغ ذلك الجزء من الرّأس..
والرّأس ذلك الجزء الذي يحكم البدن بأكمله.

أفلا تكون الذّاكرة هي التي تحكم كلّ شيء فينا، أوليس الماضي هو سبب وجودنا الحالي حتّى وإن كذبنا على أنفسنا وقلنا إننا تجاوزناه أو أننا صنعنا لأنفسنا حاضرا لا علاقة له بذاك الماضي ؟" (ص ١٠٥).

"وتدور الذّاكرة وتقفز في ساديّة مرهقة تتلذّذ بعذاب صاحبها... اللّهم الحمد لك والشّكر لك على نعمة النّسيان التي تقمع تسلّط الذاكرة.." (ص ١٠٥).

خاتمة

الجنس الادبي الذي يبدو لجورج ماي اعلق الاجناس عضويا بالسيرة الذاتية هو الرواية (١٩).

وقد اعتمدنا على عناصر من مكونات السيرة الذاتية لقراءة رواية ظافر ناجي "حفيف الريح". فهل ان نموذج القراءة الذي اعتمدناه يكفي للالمام بسر العملية الابداعية التي حاكت نسيج هذا النص الروائي ؟

الهوامش

❖ ظافر ناجي : "حفيف الريح" (رواية)- تونس ٢٠٠١

١- القولة لمحمد العباس مأخوذة عن عبد الله عبد الرحمن الحيدري : رواية السيرة الذاتية، مجلة علامات في النقد م ١٣، ج ٤٩ سبتمبر ٢٠٠٣، ص ٥٨٠

٢- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرّواية، سلسلة عالم المعرفة عدد ٢٤٠، ديسمبر ١٩٩٨، ص ١١.

٣- فؤاد التكرلي : الطيور صغيرة تحت أنظار الشيخ الحزين، جريدة الشرق الأوسط، عدد ٩٠٧٩، أكتوبر ٢٠٠٣، ص ١٦.

٤- فرج لحوار : الحياة الثقافية عدد ٨٢ فيفري ١٩٩٧.

٥- كمال الرياحي : حركة السرد الروائي ومناخاته ، تونس ٢٠٠٤.

٦- انظرجورج ماي : السيرة الذاتية، ترجمة محمد القاضي وعبد الله صولة، بيت الحكمة. تونس ١٩٩٢، ص ٢٨.

٧- انظر دويت رينولدز : السيرة الذاتية في الأدب العربي، مجلة الكرمل عدد ٧٦-٧٧ سنة ٢٠٠٣، ص ٨٩.

٨- عبد السلام المسدي : النقد والحداثة، دار أميّة، تونس ١٩٨٩، ص ١١٥،

وأنظر أيضا : - يحي ابراهيم عبد الدايم : الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث.

- منصورقيسومة : السيرة الذاتية في التراث العربي، التعدّد والتنوع، الحياة الثقافية. عدد١٠٤ أفريل ١٩٩٩.

٩- أنظر : - محمد الباردي : السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث حدود الجنس

وإشكالاته، مجلة فصول م ١٦ عدد ٣، سنة ١٩٩٧، ص ٦٩.

- دويث رينولدز : ص ٩٨.

- إحسان عبّاس : فنّ السيرة، دار الثقافة. بيروت دث، ص 151

١٠ - انظر : - آنخل. ج. لورايرو : المشاكل النظرية للسيرة الذاتية، ترجمة نادرة الهمامي،

مجلة الحياة الثقافية عدد ١٤٦، جوان ٢٠٠٣، ص ٤٨-٤٩.

- دويت رينولدز، ص ٨٩.

١١- فيليب لوجون : السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ص ٢٢.

١٢- L'autobiographie, Paris 1979

١٣- Moi aussi, Paris 1986

١٤- عبد الله بن عبد الرّحمان الحيدري، ص ٥٨٠.

١٥- بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي، تونس ١٩٩٩، ص ١٤٣.

١٦- فيليب لوجون، ص ٣٧.

١٨ فيلب لوجون، ص ٢٥.

١٩ جورج ماي، ص ١٢٣.

صورة المرأة في القصة القصيرة الأردنية : كيان إنساني أم أدبي؟

جواهر الرفايعة وسامية عطعوط نموذجاً

أحمد كناني

تنطلق هذه الدراسة من فرضيات منها: هل صحيح أن المرأة الأديبة هي الأقدر على التعبير عن قضية المرأة وهل معرفة المرأة بذاتها تجعلها الأصدق في التعبير عن تلك الذات؟ وهل نتعاطف نحن كمتلقين مع المرأة التي تكتب أم مع المرأة التي تكتب عنها المرأة الأديبة؟ وهل نحن نميز فعلاً بين المرأة ككيان انساني والمرأة ككيان أدبي؟ وهل قضية المرأة أصلاً تكمن في مسألة مطالبتها الدائبة في نيل حريتها من خصمها اللدود الرجل؟ ثم هل هذا الرجل الذي ترى فيه المرأة المثقفة سبباً لهزائمها وخيباتها جدير بكل هذه المركزية في تفكير المرأة حتى لو كانت مركزيته هنا تتكرس بحضوره السلبي كما ترى المرأة غالباً؟ ألا يشكل هذا الميل إلى ذم مركزية الرجل والبكائيات على مجرد هامشية مشتهاة للمرأة، ألا يؤدي هذا في النهاية إلى تكريس للمكرس الذي لا يراد له المزيد من المكتسبات، وحتى لو قيل أن هذا التكريس السلبي من شأنه أن يعيد التفكير الذي قد يفضي إلى نقد السياق الاجتماعي والفكري الذي يبدو فيه الخلل واضحاً في مسألة علاقة المرأة بالرجل، ولا أتحدث هنا عن العلاقة بوصفها اجتماعية وواقعية، وإنما عن تلك العلاقة الكامنة بين المرأة والرجل كما تظهر في الأعمال الأدبية الأردنية التي تبدعها المرأة، مثلما لا أتحدث عن هذه العلاقة في مجمل الأعمال فهذا ليس المقام المناسب وان كان في قصد هذه الدراسة أن تتكىء على نموذجين قصصيين لقاصتين أردنيتين ربما نجد عندهما معالجات لمثل هذه الاشكاليات في فهم موضوعة العلاقة بين المرأة والرجل.

وهنا ينبغي الإشارة إلى أن الاختيار للقاصتين لم يقف على افتراض أنهما الأكثر تكريساً لهذه المسألة وإنما قام على سبيل التدليل على وجود معالجات نسوية لمثل هذه الاشكاليات، كما أنه يجدر بنا الاشارة إلى أن اختيار القصة القصيرة النسوية موطناً لهدف الدراسة قد انطلق من فرضية مفادها أنه ربما كانت طبيعة القصة بما تحتمل من امكانيات للبوح هي التي جعلت منها الفن الأكثر اغراء واستقطاباً للمرأة التي ما زال لديها هنا الكثير لتبوح به عن رغباتها الخاصة جداً قبل أن تنطلق إلى كتابات مختلفة من حيث المحتوى والشكل، وليس المقصود هنا غير التوصيف للحالة فليس من هدف الدراسة اصدار احكام القيمة على المضامين وأشكال التعبير من حيث كونهما حاملين للفكر واللغة وان كان في نيتها أن تنبه إلى ذلك.

محور هذه الدراسة اذن مجموعتان قصصيتان لقاصتين اردنيتين: (طربوش موزارت) للقاصة سامية عطعوط و (أكثر مما احتمل) للقاصة جواهر الرفايعة. وفي محاولة للتقريب المبكر حالياً والمبرر لاحقاً بين مجموعتي القاصتين أرى أن كليهما ميالتان - ربما - إلى الانطلاق من مركزية المرأة ككيان انثوي وأدبي محض من حيث الشخصيات والاشتهاءات والافتقادات التي تخص المرأة أولاً دون الانتقال - إلا نادراً - إلى الأفق الرحب الذي يجمع المرأة والرجل بصفتهما الانسانية بعيداً عن ثنائية الأنوثة والذكورة. والغريب هنا أن تحتل قضية خاصة تماماً و هي عذابات المرأة مقارنة مع عذابات الرجل كل هذه المساحة فيما تظهر

القضية الأشمل وهي قضية إنسانية المرأة عموماً على شكل التفاتات هنا وهناك، ولعل مرد ذلك إلى شعور المرأة الهائل بأن الملام الأول في عدم استطاعتها ممارسة حريتها انما هو الرجل والرجل فقط، متناسية ربما معاناة الرجل هو الآخر مما تعانيه هي في المجتمعات غير الحرة، وربما مهملة ذلك غداة مقارنتها بين مكتسباتها الضئيلة هي ومكتسباته الهائلة هو، وكأنها تؤمن هنا كما يؤمن الكثيرون بامكانية النظر إلى مسألة الحرية وكأنها قابلة للتجزئة والمقارنة في الوقت الذي ينبغي فيه النظر إلى مسألة الحرية كحالة متكاملة لا تتقسم إلى كيانات متباعدة من الحريات المزعومة.

وسوف أستعين هنا بالشهادات النقدية التي حرصت كل من القاصتين على تثبيتها على غلاف مجموعتها لنرى كيف يمكن للشهادة النقدية ذاتها أن تلعب دوراً مغايراً وتنحرف حتى عن الهدف الذي وضعت من أجله أصلاً على الغلاف - ونفترض هنا أنه اعانة القارئ على الدخول إلى النص - ثم كيف يمكن

أن تحمّل بدلالات كامنة غير تلك القريبة التي لا يجتهد المرء في الوصول اليها، فعلى الغلاف الأخير لمجموعة طربوش موزارت يقول انيس منصور: «...وهذه الأديبة سامية عطعوط اكتملت لها أدوات الأدء القوي والفن الجميل، العبارة السريعة والمعاني الطائرة والهدف القريب والنكتة الموجعة لا تفوتها، فكتابها اسمه (طقوس أنثى)، أما اللحن المميز للجزء الأول منه فهو (ما كتبت): هي: أنوثة تذوب في حدقتي ذكر.. أنوثة تفيض بالضعف ولا يقبّل شفتيها سوى الضجر.. هو: أراه في انكسار المرايا.. هائماً في شوارع المدينة المقفرة.. غوريلا تلاحق ظلي.. ودوماً تنتصر». ما أود قوله هنا أنه على الرغم من إشادة الناقد الواضحة بالمجموعة - وحديث منصور هنا ليس عن مجموعة طربوش موزارت وإنما عن (طقوس أنثى) المجموعة السابقة للكاتبة - من حيث المعاني والعبارة و الهدف، فإن ما استرعى انتباهه إلى درجة قصوى هو التميز الذي وجده كامناً في مجرد انضواء المجموعة تحت مقولة المرأة التي لا ترى في الرجل سوى غوريلا دائمة الانتصار على أنثى تثير الشفقة بما هي عليه من ضعف ووحدة، إن تكريس مثل هذا التميز وفي هذا الموطن بالذات من شأنه أن يجعل من الشكوى انتصاراً ومن الرضى بالقهر صموداً، في الوقت الذي تفيض فيه المجموعة التي كتب على غلافها ذلك الرأي - طربوش موزارت - بمواطن كثيرة تستحق الاطراء ليس بوصفها وصفة لما تشكو منه المرأة بل ولما يشكو منه الإنسان عموماً، فإذا كانت سامية عطعوط قد وصفت عالم المرأة جيداً في مجموعتها (طقوس أنثى) فلعلها قد غادرت ذلك إلى رحابة أكثر اتساعاً في مجموعتها (طربوش موزارت).

أما على الغلاف الأخير لمجموعة جواهر الرفايعة (أكثر مما احتمل) فإننا نجد نفس الإشادة التي وجدناها عند عطعوط وإن كانت قد جاءت هذه المرة بلغة أخرى، يقول ناصر مؤنس: «لا



تحاول الكاتبة أن تأخذنا إلى الخيوط الغليظة لخدمة الكتابة الكبرى، إلاّ أن نبرتها الصادقة تفضي بنا إلى التعامل مع قصصها وكأنها «شهود القلب».

فهنا أيضاً نلاحظ أن إشادة الكاتب قد جاءت مرة أخرى بسبب التوصيف الجيد في المجموعة لخسارات المرأة التي وصفت واقعها النسوي بصدق، وإلى مثل ذلك ذهبت غادة السمان على غلاف المجموعة ذاتها حيث تقول: «قصص الكاتبة الأردنية جواهر الرفايعة مؤشر على الفهم المتطور والموقف الواعي لقضية تحرر المرأة، فالسلوك المتخلف عند بعض الرجال وبعض النساء أيضاً هو العدو الحقيقي».

فبهذه الاقتباسات وضعت الرفايعة في دائرة النضال من أجل حقوق المرأة وهذا جميل ولكن الحقيقة أن المجموعة إن كانت قد امتازت فليس بهذا فقط، فجواهر نجحت في تحريك قضية المرأة في مجموعتها ضمن السياق الذي تستحق وهو سياق حرية المجتمع عموماً، وهذا ما صرحت به السمان عندما ربطت العدو الحقيقي بالسلوك المتخلف لبعض النساء وبعض الرجال على حد سواء.

وفي السياق ذاته فإن جواهر قد انحازت في عنوان مجموعتها إلى الإعلاء من وتيرة الشكوى (أكثر مما احتمل) وهو عنوان يشي بالضعف مثلما يشي أيضاً بثقل العبء الذي تعانيه المرأة / القاصة / البطلة التي تدعي الحركة من أجل التغيير بينما هي في واقع الحال مسكونة بالاستكانة إلى ما هو متاح - كما نرى في القصة التي حملت المجموعة اسمها -. أما سامية فقد انحازت في العنوان إلى الحركة والعلو (طربوش موزارت) وكأنها تبشر بمضمون القصة التي أخذت المجموعة اسمها والذي يتمحور حول أن الخلاص من الشكوى في أدب المرأة وحياتها لن يكون إلاّ عبر الحركة التي يشترك فيها الرجل والمرأة على حدّ سواء، حين يلقي الرجل بطربوشه المزعوم وينزع عن المرأة جلدها القديم الذي ساهم هو نفسه في إبقاء المرأة دائماً تحت وطأته، وبذلك فهي لا تبتعد عن جواهر كثيراً، ففي حين ترى جواهر بأن الخلل يكمن في الرجل الذي يحمل المرأة أكثر مما تحتمل فإن سامية أيضاً ترى أن الحل لا يأتي إلاّ عبر الرجل!! ومن اللافت في هذا السياق أن قضية حرية المرأة قد تسربت وإن بشكل مخاتل حتى إلى الإهداء في المجموعتين، فجواهر تهدي مجموعتها إلى أمها:

«إلى أمي:
امتلأت بك ملء التوقف!
كثيراً..
أكثر مما تحتمل قامتي الصغيرة».

ولا يخفى هنا أن القرائن ربما تقود التأويل نحو الاعتقاد بأن هذا الامتلاء الذي يفضي إلى عدم الاحتمال هو في أغلب الظن امتلاء الشعور بالتعاطف القائم على أكثر من مجرد المحبة، ولعله الشعور بالشبه، والتعرف إلى الأصل الذي أنتج هذه القامة الصغيرة.

أما سامية ففي إهدائها أكثر من ذلك:
«إلى أطفالي حين يكبرون ويقرأون ويدهشون
إليهم حين يدركون أن الواحد فينا متعدد
وأن التعدد اختلاف
وأن الأعماق لا تتسع لهذه الأشباه المختلفة».

فربما قاد التأويل هنا إلى أن الدهشة

المتوقعة ستكون غداة الاكتشاف بأن الازدواجية عند الإنسان ولا أقول الرجل بالذات هي التي تفضي إلى ازدحام الأعماق بكل هذه التناقضات التي تشكل في النهاية خسائر تتشابه في أنها تسبب الألم وتختلف في تنوع مصادرها.

أما على صعيد المضامين عند القاصتين فإن التحليل يفضي إلى الملاحظات التالية:

أولاً: لعل المضمون الجاذب لكلا القاصتين والذي تدور حوله معظم قصص المجموعتين هو حرية المرأة وإن تباينت الكيفية التي يعالج بها هذا المضمون عند القاصتين بل إن طريقة المعالجة ربما تباينت من قصة إلى أخرى عند القاصة نفسها، وهنا نورد الملاحظات التالية:

- تعالج سامية عطعوط موضوعة حرية المرأة باتجاهين:

❖ الاتجاه الأول: وفيه شخصيات أنثوية مستضعفة وضعيفة لا تملك سوى تلقي القمع والبكاء والاستسلام للواقع المرير، ويشكل هذا النموذج ما يقارب ثلث قصص المجموعة، فقد اعتنت سبع قصص من قصص المجموعة وعددها ثلاث وعشرون قصة بنماذج أنثوية سلبية وهي «عبث ص٩، جمال كاد يوشك ص١٥، كرسي اعتراف ص١٩، مواقد من نور ص ٣٢، طريق عمياء ص ٢٩، على جانبي الباب ص٦٣، وذات عطلة صيفية ص ٧٣». ولعل ما يجمع بين البطلات في هذه القصص حالة الرتابة التي تسيطر على حياتهن إلى الدرجة التي تشعرنا بموتهن وهن على قيد الحياة، فلا غرابة إذن في أن يشكل هاجس الرغبة بالموت جامعاً بين تلك الشخصيات.

❖ الاتجاه الثاني: وفيه شخصيات انثوية مسكونة بالرغبة في النهوض وحالمة بالتجديد، ويلاحظ هنا أن هذا النموذج لا يشكل سوى مساحة ضئيلة من قصص المجموعة كما نجد في «مقدار معلوم ص ٢٥، طربوش موزارت ص ٦٧» ففي هذين النموذجين تبدو الشخصيات الأنثوية أكثر وعياً وميلاً إلى الاكتشاف وأكثر رغبة في التغيير.

- أما جواهر الرفايعة فلا تبتعد عن ذلك كثيراً ولكن ما يلاحظ في شخصياتها الأنثوية والتي تحتل مساحة هائلة من قصص المجموعة أنها تكاد تنقسم إلى نقيضين، ففي الوقت الذي تبدو فيه الشخصية واعية لخساراتها فإنها لا تحاول أبداً الخروج من دائرة الخسارات إلا على سبيل التمني والتخيل، ثم لا يأتي الحل في النهاية إلا عبر استحضار الآخر الذي لا بد أن يأتي ليعين الذوات الأنثوية للخروج من هزائمهن، كما نجد في قصص «القصاصة ص٢١، بكلة الحذاء ص ٢٧، أكثر مما احتمل ص٣١، العصفور ص ٤١».

ثانياً: لعل قمة وعي الرفايعة بخسارات المجتمع عموماً والتي تفضي بالضرورة إلى خسارات المرأة قد ظهرت في قصتها المميزة (القتلى) والتي قسمتها إلى مفاصل قصصية هي: البطل - الأفعى - الكلب، وهذه المفاصل تتضافر معاً لتشكل في مجموعها القصة كاملة، وربما كان التميز في هذه القصة كامناً في أن تناول خسارات المجتمع عموماً قد سمح بتناول الخسارات الخاصة بالمرأة بعيداً عن الحماسة القصصية والعاطفية فجاء الخطاب القصصي هنا محملاً برؤى موضوعية إلى الدرجة التي لا نشعر بها بقضية المرأة وقد حشرت قسراً في سياق قصة يعلو فيها القول والبوح ويغيب القص عنها كفنّ له اصوله خارج اطار الحدث، فكلنا يعلم أن القصة أكثر من مجرد حدث، ففي مفصل البطل - الذي يشكل جزءاً من قصة القتلى - يظهر البطل على المسرح وهو مبتور الأطراف الأربعة ويدور الحوار التالي بينه وبين ممثل آخر نحيل، تقول القاصة: «قال الرجل النحيل: أريد عشرة دنانير، رد البطل المتكوم على الكرسي: اخرس! صفق الجمهور ونبتت للبطل يد طويلة» فهنا نلاحظ نمو آلة البطش / اليد الطويلة في نفس اللحظة التي أقرّ فيها الجمهور البطل على استخدام آلة بطشه الأولى / اللسان، ونلاحظ أيضاً أن غياب دور الآخر الحميم وهو هنا الجمهور قد أدى إلى تعالي سطوة الآخر السلطوي / البطل وتكون النتيجة هنا استمرار تنامي آلات البطش عند الآخر السلطوي طالما أن الآخر الحميم ساكن وغير فاعل، فنلاحظ لاحقاً كيف تنمو للبطل قدمان ثم يد ضخمة، فيما تتعالى التصفيقات الحارة والهتافات الحماسية تحيي البطل في نفس اللحظة التي كان فيها الممثل النحيل يسقط لافظاً أنفاسه الأخيرة.

كما أننا نجد مثل هذا التناول عند سامية عطعوط في قصتها اللافتة (الطاغية) التي تحدثت فيها عن سيرة أي طاغية، فقد أجادت القاصة كثيراً بأن جعلتنا ندرك جيداً أن قضية القمع ليست قضية خاصة بالمرأة فقط، فثمة أكثر من طاغية يمارس القمع على ذات الانسان دون اكتراث بقضية التجنيس، أما من حيث البناء فقد جاءت القصة مقسمة إلى مفاصل قصصية لكل منها عنوانه الخاص بحيث تشكل المفاصل جميعاً القصة كاملة، وما يهمنا في القصة هنا هو أن استكانة الناس قد وصلت إلى الحد الذي جعلهم لا يقبلون بالطاغية وحسب، بل انهم قد أصروا على مساعدته لحظة كاد يهوي من عليائه. تقول القاصة «تصاعدت خفقات قلبه - والحديث عن الطاغية - واغمض عينيه عما سيحدث. لكن دهشته اشتعلت عندما شعر بأكفهم الخشنة تمتد اليه لتسنده من اليته وتساعده على جلوس مستقر، فوق السحابة التي لم تعبر حدودهم بعد». وقبل ذلك كانت القاصة قد وصفت بذكاء أن الناس أنفسهم سبب في تشكيل فكرة الطاغية بضعفهم واستكانتهم «لم يشرب في طفولته حليب السباع، ولكنه ادرك بحاسته السابعة ان سواه يرضع من حليب النساء، فانتشى لقوته».

وبعد، فهذه بعض الاشكاليات التي تثيرها صورة المرأة في القصة القصيرة الأردنية، وما زال السؤال حاراً: هل نحن نميز فعلاً بين المرأة ككيان إنساني والمرأة ككيان أدبي؟

شعرية الهمس والإقامة في الظلال

حوار مع الشاعر التونسي فتحي النصري

حاوره: شوقي العنيْزي - تونس

فتحي النصري

قالت اليابسة

شعر

دار أمية

في أزمنة الحداثة، أزمنة الصّخب المرّ والتفكير الحارق، أيّام كانت الأيديولوجيا هابطة للتوّ من رحم السّماء. وكان المشهد الشّعري في تونس مشدوها بذاته واختلافه البالغ حدّ التّماثل والانسجام (حركة الطّليعة الرّيح الإبداعيّة الثالثة شعراء القيروان...). في تلك الأزمنة التي جعلت الشّاعر خادما في بلاط السّاسة والقصيدة محض استمناء لغوي لقوالب جاهزة وشعارات جوفاء، كان الشّاعر فتحي النّصري يرعى أسئلته، يدرّب حروفه على النّطق، وعينيه على التّرحال فيما وراء الليل، خبر السياسة ولكنّها كانت سؤالاً وخبر النّقد ولكنّه كان طريقا إلى الشّعر، وخبر الشعر قبلهما فكان طريقا إلى الكيان.

أدمنه الهامش، وأدمن الإقامة في الظّلال حتّى كاد يكون همسا محضًا مثل نصّه تمامًا خلوًا من ضجيج العاصمة وزوائد الشّعر الغنائيّ. والآن وقد هدأت العاصفة وخبا ضجيج الوقت لم تبق لنا سوى همسات فتحي النّصري الدّافئة لتشكّل ثلاث مجاميع شعريّة: قالت اليابسة الصّادرة عن دار أميّة تونس ١٩٩٤، وأصوات المنزل الصّادرة عن دار الأطلسيّة للنّشر سنة ١٩٩٥، وسيرة الهباء الصّادرة عن الشّركة التّونسيّة للنّشر وتنمية فنون الرّسم سنة ١٩٩٩، تنضاف إليها بعض الأصوات الشّعريّة الأخرى مثل المنصف الوهايبي، محمّد الغزّي، حافظ محفوظ، محمّد الخالدي، باسط بن حسن، خالد النّجّار، خالد الماجري... لتشكّل جميعا باقة الشّعر التّونسي الحديث. ونحن إذ آثرنا فتح الدّوائر والتّسلّل إلى عزلة الشّاعر فإنّنا قد توّجنا هذا الحوار بجملة من المختارات الشعريّة تكبّدنا وحدنا متعة اختيارها عساها تكون دليلا للقارئ العربي في سفره معنا، وجسرا يقرّبه من الشّعر التّونسي الذي لا يزال هلاميًا في ذهن كثير من القرّاء.

- " إنّني أقصد ما أقول / الكلمات لا تبدّل أثوابها / الكلمات تكره الاستعارة ".

❖ تحاول الكتابة الشعريّة لدى فتحي النّصري أن تتخفّف من الأساليب البلاغيّة المألوفة وتتخلص من شوائبها حتى أنّها تكاد تشفّ وتفتح القصيدة العربية على شعريّة جديدة لعلّها شعريّة الأشياء أو شعريّة التفاصيل. ولكن كيف تحصّن هذه القصيدة ذاتها وتحتمي من التلاشي في فخاخ المرجع والذوبان في رحاب أشكال تعبيريّة أخرى كالقصّة خاصّة حينما تتوسّل بالسّرد وتنحو في أسلوبها منحى يتبدّى للقارئ العادي تقريريًا بسيطاً؟

- هذا سؤال متشعّب يثير مسائل عديدة مترابطة سأحاول أن أقدّم عنها إجابة تأليفيّة. وأقول في البدء إنّني أوافقك تماما في رصدك للنزوع السّائد في أسلوب الكتابة الشعريّة عندي إذا كان المقصود بالأساليب البلاغيّة التقاليد الفنيّة التي كرّستها الغنائيّة المهيمنة على الشعر العربي قديمه وحديثه. فقارئ شعري يمكن أن يلاحظ بيسر أنّه لا ينهض على إبراز الوظيفة الانفعاليّة ولا تحتلّ فيه الأنا موقع البؤرة الإبداعية وقد يترتّب على ذلك أحيانا اقتصاد في التعويل على العنصر الموسيقي لإنتاج الشعريّة وهذا القارئ أيضا يمكن أن يلاحظ انحسار الصّور الاستعاريّة والتشابية المألوفة في الشعر الغنائي العربي والتي تعدّ في الوعي الفنّي السائد معيار اللغة الشعريّة وخصيصتها المميزة.

إنّ القصيدة عندي، إذا أخذنا بعين الاعتبار النصوص التي حقّقت الاختلاف المذكور آنفا، لا تبنى على انفعال أو عاطفة أو فكرة تتم صياغتها بلغة استعاريّة ولكنّني أميل إلى الانطلاق من المادّة ذاتها التي شكّلت التجربة التي أفرزت الانفعال وقدحت فعل الكتابة.

هكذا تنبني القصيدة على رصد موقف أو مشهد أو حالة غير أنّ المادّة المرصودة تخضع في عرضها للمنظور الشعري

وتستحيل في الآن نفسه مادة لإنتاج الصور البلاغيّة وبناء الشعريّة. إنّ القصيدة، والحال هذه، ليست بوحا انفعاليّا أو تدفقا عاطفيّا ولا يعني ذلك أنّها خالية من الانفعال أو العاطفة وإنّما هما الأثر الذي يحصل من قراءة النصّ كُلاً. وحتى لا يبقى كلامي مجرّدا سأتّخذ من قصيدة " صاحب الورد " وهي النصّ الأوّل في مجموعتي الشعريّة الأولى منطلقا لتوضيح جملة المسائل المذكورة وهذا نصّ القصيدة:

كان تحت سماء الخريف الثّقيلةِ
في ضجّة الزّاحمينْ
ينضّد ورداتهِ
ثمّ يأخذها وردة
وردةً
لينقّيَ أوراقها من شوائبها
أو ليستلّ ذابلـَهَا
فإذا ما استوت عبّ من سرّها
ثمّ أودعها الآخرينْ
كان يفعل ذلك متّئدا
غير مكترث بسماء الخريف الثقيلةِ
أو ضجّة الزّاحمينْ

إنّ هذا النصّ ينهض على رصد مشهد وهو ما أفضى إلى توظيف السّرد واستخدام الكلمات بمدلولاتها المرجعيّة أو هذا ما يتبدّى من الوهلة الأولى، بهذا المعنى أقول إنّي لا أكتب بلغة استعاريّة لأنّ الأسلوب الاستعاري يغيّب المرجع لتحلّ الاستعارة محلّه. إنّ الصّورة الشعريّة عندي هي أقرب إلى آليّة اشتغال الأليغوريا allégorie أو الرّمز. فالأليغوريا لها معنى حرفي غير مقصود ومعنى خفي أو رمزي هو المقصود. وإذا عدنا إلى قصيدة " صاحب الورد " لنتخذها مثالا توضيحيّا قلنا إذا أردنا تحديد الدّلالة المرجعيّة. إنّ هذا النصّ يصوّر عمل بائع الورد وهو يشذّب باقاته في صباح خريفي. غير أنّ الحسّ السّليم يدفع القارئ إلى عدم الاقتصار على هذا المعنى القريب وبحثه على تأويل النصّ تأويلا رمزيّا. غير أنّ الأليغوريا هنا ليست بسيطة بحيث يتوصّل القارئ إلى معنى رمزي محدّد فتستنفد طاقة النصّ الإيحائية بمجرّد الوصول إلى هذا المعنى. فإذا ذهب القارئ إلى أن " صاحب الورد " كناية عن الشاعر أو الفنّان فإنّ هذا التأويل وارد ولكنّه ليس الوحيد الممكن. إنّ النصّ يبقى مفتوحا على أكثر من قراءة أو تأويل. لهذا يمكن أن أقول إنّ بناء النصّ على السّرد لم يؤدّ إلى تلاشيه في المرجع ولم يجرّده من دلالة الإيحاء التي تشكل وظيفة الشّعر على حدّ تعبير جان كوهين.

❖ في مجموعتك الشعريّة الأولى " قالت اليابسة " تبدو عوالم فتحي النّصري الشعريّة أكثر رحابة حيث تتداخل هواجس الذات مع هواجس الجماعة وهمومها في أكثر من موضع وخاصّة في القسم الموسوم بـ " سماء أخرى ". ولكنّ هذه الذات المنفتحة على العالم سرعان ما ترتدّ إلى ذاتها وتحتفي بأشيائها الحميمة وتفاصيلها الممعنة في التخفّي والهروب في مجموعتك الثانية "أصوات المنزل"، في حين يتخذ العالم بعدا تجريديّا ذهنيّا في معظم قصائد المجموعة الثالثة " سيرة الهباء "، فهل ضاق العالم على الكيان فراح يبحث عن نفسه في " أصوات المنزل " ويؤرّخ لـ " سيرة الهباء " خاصّة بعد أن تصدّعت المنظومات القيميّة وانهارت معظم الإيديولوجيات؟ ألا يخفي ذلك موقفا من الشعر والإيديولوجيا في زمن فقدت الذات فيه إيمانها بالمعجزات؟

- يبدو لي أنّ صوت " الأنا " خافت في المجموعات الثلاث إذ أنّ كتابتي الشعريّة نادرا ما تنهض على البوح العاطفي والتدفق الغنائي وإنّما هي تنزع عموما إلى رصد العالم الخارجي واستنطاق الأشياء، وفي عمليّة الرّصد ومن خلالها تتبدّى الذات الباحثة عن المعنى في الوجود. فالذات كامنة في خلفيّة المشهد أو في ظلال الصّورة ولكنّها نادرا ما تطفو على السّطح. هذا الحضور الخفيّ للذات قاسم مشترك بين المجموعات الثلاث. ولكنّني أوافقك حين تذهب إلى أنّني في " قالت اليابسة " أكثر انفتاحًا على العالم في حين يجدني القارئ في " أصوات المنزل" أكثر احتفاء بالأشياء القريبة وفي " سيرة الهباء " أنزع إلى الاستغراق في عالم يتداخل فيه الحسّي والمجرّد. ولعلّني في المجموعة الأولى كنت كمن يرى العالم بعيني طفل تصبوان إلى ملامسة الأشياء والنفاذ إلى جوهرها. وأمّا في المجموعة الثانية فإنّ الطفل الذي اكتوى بقبس النّار الذي عاد به من رحلته يحتمي بعالمه الحميم علّه يلقى بردًا وسلامًا. ولكن هيهات ! فإذا كان " لا جدوى من الذهاب هناك " فإنّه " لا عزاء في البقاء هنا ". إنّ المجموعة الثالثة تكتب سيرة عالم ينهار ويتحوّل إلى هباء. ولكن لا بدّ من الإشارة إلى أنّ هذا الوصف إنّما هو رصد للنزوع المهيمن في كلّ مجموعة ولكنّ اللحظات الثلاث تتقاطع داخل هذه الأعمال الشعريّة.

❖ إذا كانت " قصيدة التفاصيل " المنبنية على الاحتفاء بالجزئي والهامشي حاضرة بقوّة في مجاميعك الأولى فإنّنا نلاحظ في مجموعتك الشعريّة الأخيرة نزوعا إلى قصيدة القناع التي تتبنى على الترميز.

فهل إنّ هذا المنحى نتاج تقسيم واع للنصوص وفق مناخات وأساليب تنتظم بمقتضياتها، أم إنّه يعبّر عن مرحلة جديدة في تجربة فتحي النّصري انغلقت فيها العين الرّاصدة للتفاصيل فانفتحت فيها عين المثقف النّابشة في إرثها الثقافي عمّا به تعبّر عن تصوّراتها في لحظتها الرّاهنة؟

- استخدمت في مجموعتي الشعريّة الثالثة " سيرة الهباء " أسلوب القناع في قصيدتين هما " هلوسات موريسكي من

فتحي النصري
أصوات المنزل

القرن ١٥ " و" خريف الخوارج " مع العلم أنّ القصيدة الثانية كتبت في فترة زمنية سابقة لقصائد المجموعة الثانية " أصوات المنزل " لكنّني أجّلت نشرها في ديوان لأسباب لا طائل من ذكرها الآن. وإنّما المقصود بهذا التذكير أنّني لا ألتزم بتقنية أو بتقنيات معيّنة قد تختلف من مرحلة إلى أخرى من تجربتي الشعريّة.

إنّ " القناع " أسلوب تواتر استخدامه في الممارسات الشعريّة المنضوية في إطار حركة الشّعر الحرّ. وتعويل الشّاعر على هذه التقنية أو على غيرها يعود إلى طبيعة التجربة المعبّر عنها. ففي قصيدة " هلوسات موريسكي من القرن ١٥ " على سبيل المثال كان هاجسي تمثيل حيرة الانتماء التي يعيشها الإنسان العربي في ضوء التحوّلات السّريعة في العالم وإحساسه بانفلات التّاريخ من بين يديه وقد وجدت في تاريخ الموريسكيّين ما يساعد على استجلاء هذا الوعي وهذا الإحساس. إنّ تعليلي هذا لاستخدام أسلوب القناع في قصيدة " هلوسات موريسكي من القرن ١٥ " لا يخلو من تبسيط الغاية منه التوضيح. ولكنّ الأمور في الحقيقة لا تجري أبدا بهذه الكيفيّة. ففي البدء لا توجد التقنية وإنّما إحساس أو عاطفة أو حالة أفضت إلى استحضار التجربة الموريسكيّة. فكان هذا الموريسكي الذي يتكلم عن القصيدة ويستدعي بواسطة الهذيان أو الهلوسة أساطير وخطابات موريسكيّة في محاولة يائسة لوعي الذات والتاريخ. إنّ الحالة الشعريّة هي التي تقتضي مادّة وصورا ولغة وتقنية. إنّها عمليّة مخاض تتولد عنها القصيدة التي هي كلّ لا يتجزّأ ووحدة لا تنفصم بين المضمون والشكل. وباختصار فإنّ الشّاعر إذا جازت العبارة " غير مخيّر " في استخدام تقنيات أو أدوات فنيّة دون أخرى. إنّ الشكل الفنّي ليس سوى استجابة الشاعر الجماليّة وهو يحاول القبض على الحالة أو صياغة التجربة.

❖ يقول الشّاعر العراقي سعدي يوسف: " إذا كنت شاعرا بفضل الله أو الشيطان فإنّني شاعر بفضل الجهد والتقنية ". وقد تمكن فتحي النّصري من استيعاب جملة من المواد والتقنيّات المميّزة للجيل الرّائد في القصيدة العربيّة وخاصّة سعدي يوسف وسامي المهدي من العراق وتجلّى هذا الاستيعاب في صرامة البناء والتخفف من الزوائد الغنائيّة للقصيدة.

إلى أيّ مدى يمكن أن تكون صرامة البناء معيارا للشعريّة خاصّة في ضوء النّزعات التجريبيّة الجارفة تحت شعار " التفكيك "؟

– إنّ القصيدة في اعتقادي، وهذا ينطبق على العمل الفنّي بصورة عامّة، مادّة مبْنيّة قبل كل شيء. ومعنى هذا أن البداية في النصّ الشعري والنهاية وانتظام سائر الأجزاء لا بدّ أن تكون عند الشاعر الذي يعي ما يفعل مبرّرة. وهذا التبرير ليس إفرازا لمنطق شكلي وإنّما هو مقتضى جمالي أي أنّه يجد تعليله في نظام النصّ نفسه. إنّ الشعراء قد يستسلمون أحيانا لضرب من التداعي الغنائي وهو يسم القصيدة بالانسياب ويصيبها بالتضخّم والتفكّك والتّرهّل. إنّ هذه العيوب هي التي أحاول جاهدا تجنّبها في كتابتي الشعريّة. وأريد أن أذكّر في هذا الصّدد أنّ وعي الشّعراء بأهميّة البناء في الشّعر ظاهرة ثابتة في الشعر العربي الحديث منذ البواكير الرومنطيقيّة إلاّ أنّ الشعراء يتفاوتون في تجسيد هذا الوعي الفنّي في نصوصهم. ولعلّ الإشكاليّة التي تريد إثارتها في سؤالك تتصل بما قد يُتوهّم من تلازم بين خضوع النصّ الشعري للتنظيم الهندسي أو الصّرامة في البناء وبين غلبة سمة الوضوح عليه. في حين أنّ النصّ الشعري، حسب ما استقرّ في الشعريّة المعاصرة – لابدّ أن ينطوي على قدر من الغموض نتيجة هيمنة دلالة الإيحاء فيه. وقد ترتب على ذلك أن استخلص بعض النقاد أن النصّ الشعري في حاجة إلى " نسبة لازمة من التشتّت " واستخلصوا تبعا لذلك أنّ التماسك في النصّ يفضي إلى الوضوح ويضعف الطاقة الشعريّة. غير أنّني أقول إنّ المقصود في هذه الحالة ينبغي أن يكون التماسك العقلي المنطقي لا التماسك الفنّي. فالنسبة اللازمة من " التشتّت " في القصيدة لا تعني في تقديري تسويغا للاضطراب في البناء أو التسيّب في النصّ. وإنّما المقصود بذلك أنّ الخطاب الشعري في منطق بنائه لا يخضع لمبدأ الاطراد المنطقي والعلاقات العقليّة التي تحكم النّثر.

القناع اسلوب تواتر استخدامه في الممارسات الشعرية المنضوية في اطار حركة الشعر الحر

❖ في الوقت الذي اتسمت فيه تجارب أغلب أبناء جيلك بنبرة غنائيّة صاخبة واتّخذت منزعا إيديولوجيّا مباشرا يكاد يكون صوت فتحي النّصري إضافة إلى بعض الأصوات القليلة الأخرى الصّوت الوحيد الهامس حتّى في بعض قصائده الغنائيّة مثل "أعذار التّائب " فهل يخفي ذلك موقفا من القصيدة الغنائيّة (تضخّم الذات مع حدّة الإيقاع مع الانفعال) أم أنّ هذه النّبرة الخافتة ما يسم إيقاع حياة فتحي النّصري؟

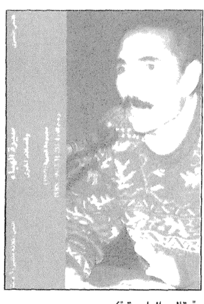
– لقد بدأت ممارسة الكتابة الشعريّة بصورة مبكّرة نسبيّا أي منذ كنت تلميذا في التعليم الثانوي، وكانت القصائد الأولى التي نظمتها ونشرت بعضها في مجلة الفكر بدءا من سنة ١٩٧٦ تحت اسم فتحي الجلاصي (كان ذلك لقبي آنذاك) واقعة تحت تأثير الرّومنطيقيّة والشّعر المهجري بصورة خاصّة، وحين دخلت الجامعة وتأثرت بإيديولوجيا اليسار لم أفقد التمييز بين طبيعة الشعر وطبيعة الخطاب الإيديولوجي لذلك لم أكتب شعرا يهيمن عليه النزوع الإيديولوجي المباشر، رغم أنّ هذا النوع من الشعر كان يلقى رواجا في السبعينيات والثمانينيات، ورغم أنّني كنت منخرطا في العمل السّياسي والنّقابي. غير أنّني في الشّعر كنت أستبطن قضايا سّياسيّة واجتماعيّة قد تشف عنها

القصيدة باعتبارها مواضيع معاناة أو تأمّل أو سؤال أو حلم أو يوطوبيا لا في شكل أفكار منظومة أو خطاب تحريضي. فعلى سبيل المثال يمكن اعتبار القصائد التي أدرجتها تحت عنوان "سماء أخرى" في ديوان "قالت اليابسة" قصائد سياسيّة في جوهرها ولكن ليس بالمعنى المتداول للكلمة. ففي هذه القصائد أيضا تطفو النبرة الخافتة وتهيمن الصور الرّمزيّة. وشخصيّا قد أفسّر النّبرة الخافتة في شعري بنزوعي إلى التأمّل فلقد وجدتني منذ طفولتي في موقع الصّمت والإنصات...

❖ بين عالم الطّفولة عالم الحلم والتأمّلات الشّاردة حيث الفضاء مفتوح وحيث الذات تتهجّى العناصر في عريها وتستنطق خرس الأشياء، وبين الحاضر المأزوم حاضر الهباءات حيث كلّ شيء يتفسّخ وينحلّ، تتحرّك معظم قصائد فتحي النّصري لتختطّ مسارًا رومنسيّا صوفيّا حينا وتسلك مسلكًا فكريّا ذهنيّا في أحايين أخرى.

فما سرّ هذا النّزوع إلى عالم الطّفولة حتّى يتخلّل مجاميعك الثّلاث ويحتلّ حيّزا بيّنا فيها؟ ما الذي يضعك دائما على منحدرات الذاكرة؟ ثمّ ألا يعكس هذا التّوتّر في مجاميعك توتّر المثقّف العربي بين الحنين والتطلّع؟

– أوافقك في رصد الظّاهرة ففي ديواني الأوّل "قالت اليابسة" والثّاني "أصوات المنزل" على وجه الخصوص تستدعى الطّفولة بصورة ملحّة. غير أنّني لا أستطيع أن أرجع هذا النّزوع إلى سبب بعينه. قد يعود ذلك إلى أنّ هذا العالم يشكّل معينا لا ينضب للقول الشّعري. وقد يعود إلى أنّ عمليّة التذكّر وهي أساسيّة في الشّعر كثيرًا ما تقترن بالعودة إلى الطّفولة لبعث الذكريات الرّاقدة في أعماق الذات. وقد يعود هذا النّزوع إلى ما يصل بين الشّاعر والطّفل من انجذاب إلى الخيال والحلم واللّعب. فالطّفل في لعبه يبني عوالم تكون له فيها السّلطة المطلقة كذلك الشّاعر حين "يلعب" بالكلمات ينشئ عوالمه الخاصّة (أنظر قصيدة "المرايا" في "قالت اليابسة").



ومهما يكن من أمر فإنّ الطّفولة تشكّل موضوعًا من المواضيع الأساسيّة التي عليها مدار الشّعر الحديث. ولا تكاد تخلو تجربة شعريّة مهمّة عربيّة أو غربيّة من استدعاء لعالم الطّفولة. غير أنّ حضور هذا العالم في الشّعر وأشكال توظيفه والدّلالات التي يكتسيها مجال اختلاف وتفاوت من مدرسة شعريّة إلى أخرى ومن اتّجاه شعري إلى آخر. ولهذا أيضا دلالته.

ولقد أشار الصّديق الرّوائي محمّد الجابلي في مقال له عن "قالت اليابسة" إلى بعض ما يميّز حضور عالم الطّفل في هذه المجموعة حين قال: «وعالم الطّفولة عند "فتحي النّصري" هو عالم ثائر مكثّف يقاطع عالم الطّفولة الرّومانسي: هي طفولة السّؤال بين استيعاب واستغراق صوفيّين وتطلّعات متمرّدة».

ولعلّ مثل هذا الكلام ممّا قد يحفّز النقّاد والباحثين على مزيد النّظر في هذا الموضوع الجدير بالدّرس.

❖ تقول في قصيدة "الطّفل": «وحين يطلّ عليّ / ويأخذني من يديّ / تهلّ الصّور / فأرى الطّفل يدرجُ / والرّجل الطّفل ينحت تمثاله من حَجرْ». ويقول الفيلسوف الفرنسي غاستون بشلار: «عندما نحلم بالطّفولة، نعود إلى مرقد تأمّلاتنا، إلى التّأمّلات التي شرّعت لنا أبواب العالم. إنّنا نسكن العالم بسعادة لأنّنا نسكنه كما الطّفل المتوحّد يسكن الصّور. ففي تأمّلات الطّفل الصّورة تسبق كلّ شيء، والتّجارب لا تأتي إلاّ لاحقًا».

فهل يفسّر ذلك سرّ نزوعك إلى الصّورة، المشهد، التّمثيل... وعزوفك عن التّجريد؟ ألا يعني أنّ سنّ الطّفل الكامن فيك أكبر من سنّك بكثير؟

– ما أستطيع أن أؤكّده أنّ كتابتي الشّعريّة في نزوعها السّائد لا تنهض على الإفضاء والبوح كما أنّها لا تقوم على مواقف أو أفكار جاهزة يتمّ إخضاعها لعامل النّظم وإخراجها في صور بلاغيّة. القصيدة عندي ليست تدفّقا انفعاليّا وليست تأمّلا ذهنيّا أو حكمة. عندما يكون الإحساس في داخلي واضحًا والفكرة جليّة لا أكتب شعرا ولا أشعر بالحاجة إليه. أنا أحتاج الشّعر حاجتي إلى قبس أضيء به مناطق معتمة أو أستجلي به ما هو خفي أو غامض أو سرّي في كوني الأصغر أو في الكون الأكبر. في بعض نصوصي الشعريّة قد يكون المنطلق إحساسًا أو فكرة مبهمة وأتوسّل بالصّورة لأستجلي ملامح هذا المبهم الخفي وأسبر أغواره. وقد يكون المنطلق في نصوص أخرى صورة أو مشهدا وتكون القصيدة محاولة لاقتناص المعنى أو الدلالة الكامنة في هذه الصّورة أو هذا المشهد. في الحالة الأولى تمضي القصيدة من المجرّد إلى المحسوس وفي الحالة الثّانية تتحوّل من المحسوس إلى المجرّد.

❖ تبدو اللّغة الشّعريّة لدى فتحي النّصري بسيطة ساذجة طفلة في كثير من النّصوص، متينة قحّة ذات نفس قرآنيّ تركيبا ومعجما في نصوص أخرى حتّى لكأنّ شاعرها شاعران، أو كأنّه يكتب بيدين معا واحدة تخطّ والثّانية تمحو ما رسمته الأولى. فهل يعود ذلك إلى اختلاف طبيعة التّجربة أم إنّها "الرّؤيا كلّما اتّسعت ضاقت العبارة" على غرار قصيدة «ن»؟

– تضمّ المجموعات الشّعريّة الثّلاث المنشورة إلى حدّ الآن نصوصا كتبت في فترة تمتدّ على عقدين من الزّمن. وهي مدّة كافية ليطرأ تغيير أو تعديل على حساسيّة الشّاعر تجاه اللّغة التي يكتب بها

الشّعر أو إزاء الإيقاع. ولكن وبغضّ النّظر عن فعل عامل الزّمن في التّجربة الشّعريّة. فإنّني لا أعدّ نفسي من الشّعراء الذين يصطنعون لأنفسهم مستوًى لغويّا معيّنا أو معجمًا خاصّا يلتزمون به في الكتابة الشّعريّة. هذا التصوّر للّغة الشّعريّة قد يلائم تجارب شعراء آخرين وقد يضفي جماليّة خاصّة على أعمالهم. ولعلّ محمّد الغزّي أو محمّد الخالدي من الشّعراء الذين ينطبق عليهم هذا الوصف. أمّا في ما يخصّني فإنّني في تعاملي مع المقوّم اللّغوي في الكتابة الشّعريّة أعطي الأولويّة لأداء التّجربة. فالكلمة الشّعريّة عندي هي الكلمة الملائمة أي التي تؤدّي... ويحتاجها السّياق ولا أنشدُ كلمات بعينها قد تعطي الانطباع بأنّها أكثر شعريّة من غيرها. وقد يعود هذا إلى أنّني لا أعوّل في بناء الشّعريّة في قصائدي على الصّور الجزئيّة أو صور الكلمات في المقام الأوّل بقدر ما أعوّل على الصّور التي تتولّد عن سياق كامل أو نصّ بأكمله.

❖ نلاحظ في القسم الأوّل من مجموعتك الشّعريّة الأخيرة " سيرة الهباء " جنوحا نحو قصيدة النّثر دون التّخلّي عن السّرد.

فهل هي الهباءات فاضت على القصيدة ذاتها فانفلتت من عقال الوزن؟ أم إنّ نداء الذات قاد القصيدة إلى الهباء؟ ثمّ إلى أيّ حدّ يمكن أن تحتمل قصيدة النّثر التي دعا روّادها إلى التّكثيف والتوهّج تقنية السّرد؟

– من الأمور التي ينعقد عليها ما يشبه الإجماع في الشّعريّة المعاصرة أنّ الوزن ليس حدّا للشّعر ولا شرطًا له. هذا الأمر وَعَيْتُهُ بصورة مبكّرة نسبيّا ولعلّ ذلك ما جعلني أتعامل مع لوازم النّظم في شعري الحرّ بقدر من الطّمأنينة. غير أنّني في مستوى الممارسة كنت أتهيّب قصيدة النّثر وأعتبرها على خلاف ما قد يتوهّم الكثيرون أصعب أشكال الشّعر. وذلك أنّ ناظم الشّعر العمودي وحتّى الشّعر الحرّ يستند إلى أشكال إيقاعيّة مستقرّة منذ قرون. وهذه الأشكال الإيقاعيّة تستدعي، بدورها، وعى الشّاعر ذلك أو لم يعه،



أساليب وصورا بلاغيّة. والذاكرة في كلّ ذلك تضطلع بدور لا ينكر. في حين أنّ المتصدّي لكتابة قصيدة النّثر يواجه المغامرة وحيدا في العراء لا مادة ولا أداة لديه لإنشاء الجمال إلاّ ما يبدعه بجهده ومعاناته في لحظة الخلق. لذلك كنت أتهيّب قصيدة النّثر ولم أقدم على نشر نصوص منها إلاّ في مجموعتي الثّالثة " سيرة الهباء ". غير أنّني أوليت قصيدة النّثر في هذه المجموعة مكانة خاصّة وأبرزتها بإدراجها في الصّدر وجعلت العنوان الخاصّ بهذا القسم الأوّل عنوانا للكتاب.

غير أنّني بعد هذا أقول إنّني ما كنت لأكتب قصيدة النّثر لو لم تتطلّب مضامين هذه النّصوص هذا الشّكل بالذات. لقد كان إحساسي بالتشظّي والاندثار والتّلاشي حادّا حتّى أنّه ما كان يمكن أن يلتئمه وزن أو تحضنه قافية. لقد كنت بحاجة إلى شكل جديد للتّعبير عن هذا الطّور من حياتي ومن تجربتي الشّعريّة.

أمّا عن قصيدة النّثر وبغضّ النّظر عن تصوّر بعض روّادها لها فإنّها لا يمكن أن

الوزن ليس حداً للشعر ولا شرطاً له وذلك من الامور التي ينعقد عليها ما يشبه الاجماع

تكون ذات جوهر ثابت أو خاضعة لفهم وحيد وإلاّ أصابها الجمود والتحجّر. إنّ قصيدة النّثر وهذا ينطبق على الشّعر عموما لا يمكن إلاّ أن تكون موسومة بخصوصيّة كاتبها الشّعريّة. وأودّ أن أذكّرك في هذا السّياق أنّ قصيدة النّثر كانت في بواكرها في الغرب في النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر وثيقة الصّلة بالسّرد. (انظر Dominique Combe : Poésie et récit). ومبدئيّا لا شيء يمنع من إدراج السّرد في قصيدة النّثر أو في غيرها من الأشكال الشّعريّة. وإنّما العبرة في مدى مساهمته في إنتاج الشّعريّة في النّصّ.

❖ إضافة إلى هواجسك الشّعريّة تفرّغت منذ سنوات لإعداد أطروحة دكتوراه تحت عنوان " السّرديّ في الشّعر العربيّ الحديث " اهتممت فيها بطرائق التعالق بين السّرد والشّعر والتغيّرات النّاتجة عن هذا التّضايف.

فما الذي غنمه نصّ فتحي النّصري من هذه الأطروحة وما الذي غنمته الأطروحة من النصّ؟

– لم يكن من باب المصادفة أن يكون الموضوع الذي اخترته لإنجاز أطروحة الدكتوراه يتعلّق بالبحث في " السّرديّ في الشّعر العربيّ الحديث: أشكال حضوره ووظائفه ".

إنّ اختيار هذا الموضوع بالذات يمتّ بصلات وثيقة لممارستي الشّعر الحديث قراءة وكتابة. فمن ناحية تبيّن لي أنّ عددا من الشّعراء العرب المحدثين قد نزعوا إلى تسريد الشّعر ضمن سعيهم إلى بناء شعريّة مغايرة للنّموذج الذي كرّسه الأسلاف الرّومنطيقيّون. ومن بين هؤلاء الشّعراء من استطاع أن يجعل من المحتوى السّردي المندرج في القصيدة مادّة لبناء الشّعريّة وإبداع صور على قدر وفير من الجدّة والطّرافة. وأخصّ بالذكر من هؤلاء الشّعراء الشّاعر العراقي سعدي يوسف.

ومن ناحية أخرى كنت أدرك أن البحث في صيرورة السّرد في الشّعر وأشكال حضوره فيه والوظائف التي

يضطلع بها إذ يندرج في القصيدة لا يتيح لي إدراك الخصائص الفنيّة لهذا الاتّجاه الشّعري الذي أشرتُ إليه آنفا فحسب بل يسمح لي في الآن ذاته بالتعرّف إلى بعض خصائص كتابتي الشعريّة إذ لم أكن في ممارستي الشّعريّة غريبا عن هذا الاتّجاه الذي يوظّف السّـــرد ضــــمن " خطّة " تستهدف تجديد الأساليب الفنّية.

إنّ ممارستي الشّعر ساهمت إذن إلى حدّ كبير في تحديد موضوع البحث وإشكاليّته، غير أنّني في المقابل لا أعتقد أنّ نصّي الشّعري قد غنم من البحث شيئا يتعدّى ما قد يكون هذا البحث أنتجه من معرفة يمكن أن تساهم بدورها في إضاءة نصّي الشّعري.

قصائد لم تنشر بعد

كتابة

هذه المرّة أيضًا
ما أسرع ما أصابنا الذهول!
والحالُ أنّ ما حَدَثَ
هو ما يحدُثُ دائمًا
حين نستيقظ وحيدين في العَتَمَةِ
وتضيع منّا الجهات،
فنَجدُ النّافذة
حيثُ نتوقّعُ الباب،
ويلقانا الحائطُ
حيثُ نفترض النّافذة،
وفي متاهتنا تلْكَ،
يتملّكنا هاجسٌ وَحيد:
أنْ نَجدَ طريقَنَا إلى النّور،
وليسَ أمامَنا من سبيل
سوَى أنْ نُغامرَ بأصابعنا.
في متاهاتِنَا تلك،
أصابعُنا
لا تمْتدّ إلى الشّهْوة.
أصابعُنا
منبوذة بالعراء
قصبٌ تبريه الرّيحُ
يلعَقُ لُعابَ اللّيل
ويكتبُ الظّلام.

الشّاعر

يزدهي الشّاعرُ في الصّورة.
في الدّاخلِ
ينْثالُ الغُبارُ
أأسمّيه إذَنْ
أهْباءَ روح تتداعَى؟
أأسمّي قطّها النّاحب في جوفِ الجدارْ
وحْشة المأهول بالوحشةِ
ما لوّحَ برْقٌ خلّبُ
وتوَارَتْ شُهُبُ
في سَدَى النّقْع المُثارْ؟

بعد حين

يُعتِمُ الشّاعرُ في الصّورةِ
يَمشي الظلّ فيها
مشية اللّيل إلى ضوءِ النّهارْ.
كيف تذوي وردَة الرّوح
ويخبو لونُها؟
لكأنْ لمْ يخْطُط الطّفلُ على الرّمْلِ
ولمْ يسفرْ مع المَوْج
ولمْ يصْغ إلى لغو المَحَارْ.
ها أنا بعْضٌ من اللاّشيء
قال الشّاعرُ المكسورُ في الصّورة،
صمْتُ الزّبَد المندوف في السّاحلِ
فُلْكٌ هالكٌ يغْفو على الماء
ويرسوُ في القرارْ.
أينَ منّي صبْوة بانَتْ
وأشواقٌ تناءتْ أو تدَانَتْ
ومواعيدُ رَعَاها الانتظارْ؟

ها أنا اللاّشيء

قال الشّاعرُ المكسوفُ في الصّورة.

في الخارج،

ينثالُ الغُبارْ.
يمرُقُ القطّ من العَتْمَةِ مبْهورًا
بما حطّ على فرْوته
منْ تباشيرِ النّهارْ.

الصّوت

يحدُثُ آناءَ اللّيل
أنْ أسمعَ صوتًا
لا أعرفُ من أيْنَ
وأذكُرُ منهُ رنينَ المَاءْ
وشيئًا من عزْفِ الجنّ
ولُطْف الرّملة في الصّحراءْ
وريحًا من نفحةِ عدْنِ
وأهُمّ فيخذلني الإغفاءْ
وتأخذني سنة النّوم
ويدركني الدّيكُ ولا أدري
إنْ نَجَمَ الصّوتُ من الصّحْوة
أم نَجَمَ الصّوتُ من الحُلمِ.

ذات مساء

قلتُ: " سأطلبُ هذا الصّوتْ "
وتقفّيتُ خريرَ الماءْ
وتسمّعتُ لعزف الجنّة
وخُطى الطّائف في الصّحراءْ
وتنسّمتُ أريجَ الجنّة
حتّى ألفيْتُ
أحْقاقًا سبْعًا مُهْملةً
في أقْصى زاويةٍ في البيتْ،
من واحدة منهَا
فارغَة كالأخرى
باغَتَني الصّرّارُ الذهبيّ
صرّارُ صبايَ المنسيّ
وتذكّرتُ زمانًا
كنتُ وخلاّني نصْطادُ صرَاصيرَ
ونودعُها الاحقاق
نربّيها
أجناسًا ونسمّيها:
الزّيتونيّ سليلَ اللّيل
والخرُّوبيّ
وذا الصّنْج الملكيّ
قلتُ:
" إذن هو صرّاري الذهَبيّ
صرّارُ صبايَ المنسيّ
ولعلّ الموْتْ
مَا أبْلَى منهُ سوى الجسْمِ
وأورثني الصّوْتْ ".

وتعلّلتُ... ولكنْ
ها هينمة خافتة
أو حثحثة شاردة
وحفيفُ جنَاحَيْنْ
وأدركني الدّيكْ
ولمْ أعرفْ من أيْنْ.

حصاد عمان التشكيلي

تنوع العـــروض وزيـادة التـــســـويق

محمد العامري

ما زالت الاسئلة الفنية التي تثار في غير معرض فني تتمثل في طبيعة العروض التشكيلية وكثافتها وصولا الى قنوات اقتناء اللوحة . إذ تتصدر عمان قائمة العواصم العربية في تسويق العمل الفني الى جانب الاحتفاء بالتجارب العربية والغربية، مما اضفى حيوية من نوع خاص على المعارض الفنية التي تراوحت بين مغامرات النحت والرسم وصولا الى احتفاليات فنية جاءت وفاء لفنانين رحلوا عن الساحة العربية اضافة الى المحاضرات والندوات المتخصصة، ومن الواضح ان اللوحة العربية المعاصرة ما زالت تمكث في منطقة اجتراحات الحداثة الجديدة من خلال محاولات جادة للخروج من تقليدية العمل الفني.



غاليري دار الاندى

قدم النحات هيثم حسن تحية للفنان الراحل اسماعيل فتاح الترك من خلال معرض في دار الاندى اشتمل على مجموعة من المنحوتات الكبيرة والصغيرة التي تحاكي في موضوعها لوحات ومنحوتات الراحل الترك.

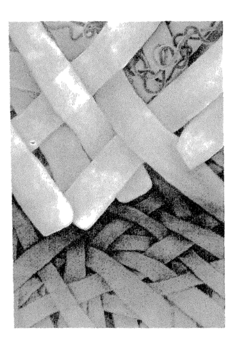
هيثم حسن يقدم مهاراته في مادة الرخام الصناعي الملون مستفيدا من اشكال الترك التي كرست حالة خاصة في طبيعة النحت العراقي، والتي برزت تاثيراتها على اجيال متعددة اهتمت بهذا النمط.

المعرض الذي جاء استذكارا للترك يقدم مساحة مهمة عن وفاء صديقه هيثم حسن. الاعمال استحضرت روح الفنان الترك واعادتنا الى طقوس خطوطه ورؤيته للعالم الى جانب كل ذلك استطاع النحات هيثم ان يعكس روحه الخاصة في منحوتاته وطرائق التلوين عبر الرخام الصناعي ومن خلال التلوين المباشر على جسد المنحوتة.

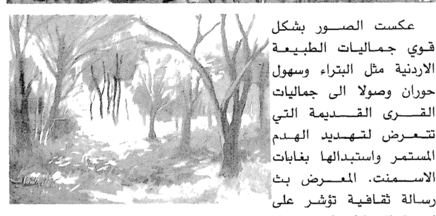
اضافة الى محافظة هيثم على عناصر منحوتة الترك التي اوجدت ثيمة مؤثرة ومعبرة عن فضاء الفكرة.

المركز الثقافي الملكي . صالة فخر النساء زيد

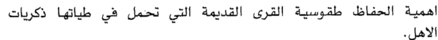
قدمت المعمارية والفوتوغرافية الاردنية هنادي الرمحي تجربة في التصوير الفوتوغرافي تحتفي بجماليات المكان الاردني عبر مجموعة من الصور التي اظهرت من خلالها هنادي حرفية عالية في الفوتوغراف.







عكست الصور بشكل قوي جماليات الطبيعة الاردنية مثل البتراء وسهول حوران وصولا الى جماليات القرى القديمة التي تتعرض لتهديد الهدم المستمر واستبدالها بغابات الاسمنت. المعرض بث رسالة ثقافية تؤشر على



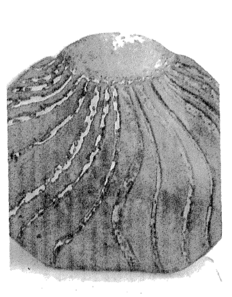
اهمية الحفاظ طقوسية القرى القديمة التي تحمل في طياتها ذكريات الاهل.



مضافة البشارات والفضاء الثقافي الجديد

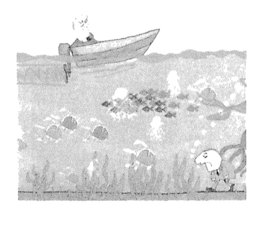
في فكرة نادرة قام السيد ممدوح بشارات بالتعاون مع المركز الثقافي الفرنسي باقامة معرض فوتوغرافي بالاسود والابيض للفنان الايراني(بيرام) الذي بدوره قدم صورا من العاصمة عمان التقطها من مناطق حيوية وقديمة لقاع المدينة حيث تعج الشوارع بالحركة وظهور النمط المعماري القديم تحديدا النمط التركي مظهرا تفاصيل وطبيعة النوافذ والابواب .

اللافت في هذا المعرض انه مؤشر حيوي على تحويل المضافة من مكان للسرد وقضاء اوقات الفراغ الى مكان ثقافي مفتوح للعامة والخاصة .

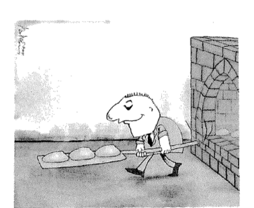


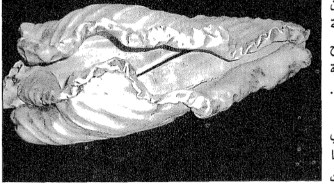
❖ غاليري الاورفلي

بدت اربعينية الطبيب والفنان خالد القصاب التي نظمها غاليري الاورفلي حزينة بعيدا عن مسقط راسه في العراق ، حيث اشتمل التأبين على كلمات لاصدقائه ومحبيه ومحاضرة عن تجربة الراحل









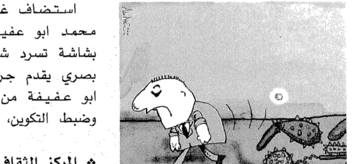
قدمها المعماري احسان فتحي تحدث فيها عن مراحل تطور التجربة مشفوعة بعرض شرائح ضوئية اعطت فكرة شاملة عن حياة الفنان.

وكذلك نظم الغاليري بهذه المناسبة معرضا لاعماله التي احتفت بالمشهد الطبيعي وتسجيل الامكنة عبر لغة تعبيرية وانطباعية ذات مزاج خاص.

ويذكر ان الراحل كان من اوائل الفنانين الذين اهتموا بالطبيعة العراقية ،حيث كان احد مؤسسي جماعة دجلة والفرات التي اخذت على عاتقها تكريس المدرسة الواقعية في الفن العراقي.

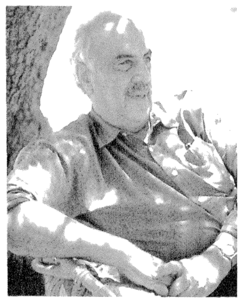
❖ غاليري مكان - فضاء جديد لهواجس الشباب

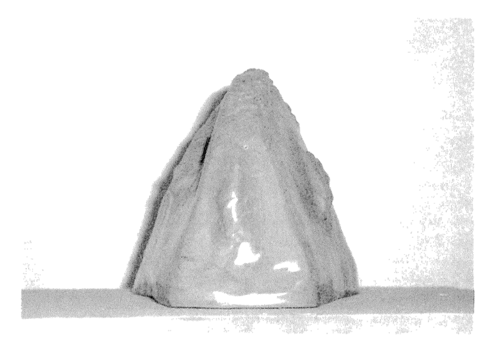
استضاف غاليري مكان في جبل اللويبدة تجربة مثيرة للفنان الاردني محمد ابو عفيفة الذي قدم فيها منطقا اخر لفكرة العرض وتمثل العرض بشاشة تسرد شخصية اجتماعية وسياسية عبر رسومات متتابعة اشبه بفيلم بصري يقدم جرعة نقدية لاذعة لما يحدث في الانسان العربي ، حيث اظهر ابو عفيفة من خلال العرض قدراته اللافتة في الرسم عبر قوة الخط وضبط التكوين، وهي اول تجربة له في العرض المتكامل.



❖ المركز الثقافي الملكي - قاعة الباليه

نظم مركز تدريب الفنون في وزارة الثقافة معرضا لنتاجات الطلبة افتتحته

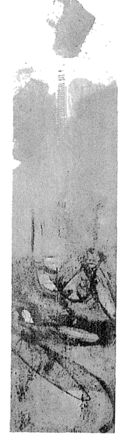


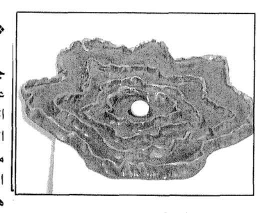




السيدة اسمى خضر الناطق الرسمي باسم الحكومة ، المعرض الذي قدم مستويات طيبة في مجالات الفنون التشكيلية مؤشر واضح على ضرورة رعاية مثل هؤلاء الطلبة ومتابعتهم ما بعد التخرج.

اظهر المعرض المهارات الاكاديمية للطلبة والتي ستشكل قاعدة مهمه في مواصلة الرسم على اسس متينة.



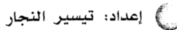


❖ **غاليري روان**

قدمت الخزافة الاردنية تجربة جديدة في مجال الخزف تحت عنوان ذاكرة البحر في محترفها الذي حمل اسم الفنانة ، المحترف الذي شهد تكون تلك الاعمال مساحاتها التجريبية التي انعكست ايجابا على تطور التجربة ، في هذه التجربة تقدم العدوان قفزة مهمة على صعيد تجربتها الشخصية، لتفرز نمطها الخاص في مجال الخزف.

وجاء ذلك عبر المعالجات وطبيعة التزجيج وصولا الى طرائق انتاج الشكل خصوصا في مجموعة (وسائد البحر)، واعتقد ان هذه التجربة هي البداية الحقيقية للقبض على مسار التجربة وخصوصيتها.

اصدارات جديدة



إعداد: تيسير النجار

"نافذة على الحداثة - دراسات في أدب جبرا ابراهيم جبرا" لعيسى بلاطة .. دراسة معمقة في انجازات جبرا المتعددة

يشكل كتاب نافذة على الحداثة للدكتور عيسى بلاطة أستاذ الأدب العربي في جامعة ماكجيل بمنتريال بكندا دراسة معمقه لانجازات الراحل الكبير جبرا ابراهيم جبرا صديق المؤلف الذي بحث في كتابه اضافات جبرا الجديدة التي تتعلق بفنون الشعر والرواية والقصة والأدب عامة.

يطرح المؤلف تحت عنوان المقال الأول من الكتاب " جبرا والحداثة " وسيلة الحداثة الأساسية في رأي جبرا والمتمثله بالاضافة للتراث والأخذ مما هو حي فيه وترك ما هو ميت، و يؤكد بلاطة في خاتمة المقال ان جبرا حقق الحداثة في شعره و نثره على حد سواء، و في كل منهما بالقدر الذي رآه مناسباً لعصره، ووجد بهما طريقه ان يكون مساهماً في حضارة زمنه، و ذلك بالاضافة للتراث والتمرد على معوقات الماضي فيه والانطلاق لمتطلبات العصر انطلاقاً سهمياً للامام يجدد مسار النسغ الحي في الثقافة العربية بأصالة تقدرها له الأجيال و يسجلها له التاريخ.

وينظر بلاطة لمجموعة جبرا الشعرية الثانية" المدار المغلق " في مقالته الثانية عبر الكتاب " جبرا والخروج من المدار المغلق " بانها قد تخطت سابقتها الأولى " تموز في المدينة " ويؤكد بلاطة ان جبرا قد حقق المزيد من التحكم في مادته اللغوية والانطلاق في مجالات ثورة الفكر العربي الحديث والشعر العربي الجديد.

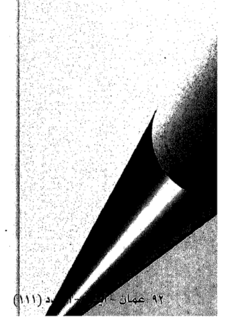
وتحت عنوان " جبرا وحركة الريادة الشعرية العربية : النظرية والمنجزات " يشير بلاطة لشعر جبرا الذي قد كتبه بالانجليزية مؤكداً على وجود نغمة جديدة فيها دعوة للحرية والابداع والانطلاق، وقد صاغها جبرا بحرية وابداع وانطلاق و بلغة انكليزية سائغة، ويلفت بلاطة للدور الطليعي لجبرا في حركة الشعر الحر بقوله : في حركة الشعر الحر كان لجبرا دور طليعي في التنظير له بما كان يكتب من مقالات و دراسات و ما كان يقيمه من حوارات مع المثقفين المهتمين والنقاد، جمعها فيما بعد في كتب و كان له ايضاً مكانة مرموقة في تطبيق نظرياته الشعرية الجيدة على نقد ما كان يكتبه هو من شعر حر باللغة العربية.

المأساة والخلاص وحرية الانسان هذا الثالوث الذي ينتظم روايات جبرا ويشكل "الموضوع الكبير " فيها، و يحاول به ان يعبر عنه بكل الوسائل المتوفرة ليصور الوضع البشري، هذا ما يخلص به بلاطة في الفصل الرابع " ملامح فنية في رواية جبرا " ويترجم عيسى بلاطة في آخر فصول الكتاب مقال نويل عبد الأحد " جبرا ومعايشة النمرة والريات الملهمات". ويعتبر نويل في مقاله ان جبرا كان رجلاً نهضوياً حقيقياً وقد اعتبر عن جدارة قوة فاعلة في الحداثة في العالم العربي في النصف الثاني من القرن العشرين.

و يؤشر نويل على هدف جبرا بانه قد كان - كحداثي - يجدد التراث الأدبي باضافة اشكال الابداع عليه المستوحاة من الاصالة الفردية، على ان تكون أشكالاً تنسجم بصدق مع الاصالة العربية التاريخية و مع ما اعتبره مظاهر حية، و مغذية في هذا التراث.

ويحلل نويل عبد الأحد في مقالته شخصية جبرا ابراهيم جبرا الذي كان من القلائل جداً من العرب العارفين بأدب الغرب و ثقافته لما كان له من اطلاع واسع وعميق عليهما.





" كشاجم " البغدادي في آثاره وآثار الدارسين...
للدكتورة ثريا ملحس... مهارات فائقة في أصول البحث العلمي

رغم بدأ جهود الباحثين العرب بالاهتمام بالشاعر البغدادي ابوالفتح كشاجم البغدادي في الاربعينيات الا ان جهود الدكتورة والشاعرة ثريا ملحس بكشاجم أكدت على مهارتها الفائقة في أصول البحث العلمي و على منهجيته وهي تصدر كتابها "أبوالفتح كشاجم البغدادي في آثاره واثار الدارسين".

وصفت الاديبة ملحس " أبوالفتح كشاجم " بريحان الأدب في عصره، و يضرب بملحه المثل، واكدت د. ملحس ان كشاجم على مقولة "ولفنسون" ان كشاجم أول عربي يضع كتاباً كبير الحجم في الحيوان، و موضوعات الصيد والقنص والطرد و في طب الحيوان ، أمراضه و علاجها.

كتبت الدكتورة ثريا ملحس تحت عنوان " منهج البحث " معرفة بالشاعر كشاجم و بالمحاولات الحديثة في دراسة الشاعر، و تحت العنوان الفرعي " نهج الدراسة و حسمها " كشفت الدكتورة ملحس الأوهام التي وقع فيها المؤرخون، والباحثون، والمحققون، و قومت الأخطاء، و حسمت الشك والحيرة.

و تتساءل د. ملحس في ختام تقديمها : أفلا يستحق كشاجم الشاعر والعالم، الذي يتمتع بذهنية منفتحة على حضارات الأمم السابقة، فأخذ منها ما هوانساني عالمي، مبتهجاً بعلومه المتعددة، و ثقافته العصرية الفذة، وايمانه بالله، مكرماً الديانات، محتفلاً بأعياد الفرس كاحتفاله بأعياد العرب، مسلمين و مسيحيين، مكرماً محمداً و عترته، ملتزماً بعلي وابنائه، مبتهجاً بذكرى مولد المسيح عيسى بن مريم، واهتمام الباحثين المحدثين في التنقيب عن آثاره، و نشر مؤلفاته المخطوطة، لكي يسترد كشاجم " مكانه في عالم الشعر، والفن، والعلم ".



كتاب الدكتورة ثريا ملحس جاء ضمن اصدارات دار البشير مشتملاً على ١٠٣٠ صفحة، واشتمل على عشرة ابواب الباب الأول تناولت فيه ملحس جد كشاجم الأكبر، فيما تناولت في الفصل الثاني اسم كشاجم، و كنيته، فيما تناولت في الفصل الثالث مولد كشاجم، و مكانه، وتأريخه، و مكان وفاته و تأريخه، فيما تناولت في الفصل الرابع أسرة ابي الفتح كشاجم، أما الفصل الخامس فتناولت فيه نشأة كشاجم، وتنقلاته في العراق و ذكرت المدن والأماكن التي مر بها، أو زارها أواستقر بها، فيما تنقلات كشاجم في بلاد الشام جاءت في الفصل السادس، اما الفصل السابع فاشتمل على تنقلات كشاجم في بلاد مصر، اما الفصل الثامن فتناولت فيه ثقافة كشاجم الدينية و تشيعه لآل البيت و تقاليده في الأعياد، أما الفصل التاسع فتناولت فيه مؤلفات كشاجم وثقافته وعلومه في آثاره، فيما تناولت في الفصل العاشر شخصية كشاجم في آثاره واخلاقه ومبادئه و منهجه في الحياة و تحدثت عن الجانب الإنساني الجدي في شخصيته، وعن الجانب العابث الذي ظهر في العشق، والسكر والطرب.

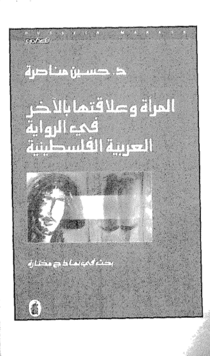
الكتاب الذي سبق ان صدر عام ١٩٨١ طبعة خاصة في مئة نسخة اضافت عليه الدكتورة ملحس الكثير وبينت الكثير من الأوهام المعاصرة المتعلقة بالدراسات الحديثة حول " كشاجم". وهو عبارة عن اطروحة جامعية كانت قدمتها الدكتورة ملحس لجامعة القديس يوسف ببيروت، كلية الآداب والعلوم الأنسانية في آذار عام ١٩٨١ للحصول على شهادة دكتوراه - فئة اولى.

" المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية " .. يبحث في الاندماج بين الرجل والمرأة روائياً

ينطلق الدكتور حسين المناصرة في رؤيته النقدية والجمالية في بحثه لنماذج روائية فلسطينية مختارة من اشكالية نظرية الكتابة النسوية في كتابه" المرأة و علاقتها بالاخر في الرواية العربية الفلسطينية " الصادر مؤخراً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، دار الفارس عمان، والدراسة تتكئ على محورين هما : قراءة وضع المرأة و علاقاتها في الثقافة والأدب، للتعرف للمساحة التي اضطهدت فيها شخصيتها، مما شكل سياق الظلام والقهر في التاريخ البشري، دون ان تنفي هذه القراءة البؤر المشرقة التي انتجتها الكتابة عن انسانية المرأة واعطتها حقوقها، و رتبتها الاجتماعية الفاعلة. ودفع النساء المبدعات لأن يشكلن أدبهن الخاص الذي يسعى لبناء ثقافة مغايرة، تتمرد على الواقع الاجتماعي الظالم، و على الثقافة الذكورية السائدة، سعياً لبناء المساواة بين الذكور والإناث في الواقع والتمثيل.

انطلاقاً من تلك الرؤية تحددت منهجية الباحث في دراسته للرواية العربية الفلسطينية التي أغرت الكثير من نقادنا بالتفاعل معها من زاوية " أدب المقاومة والهزائم " في ضوء الصراع العربي الاسرائيلي، و لأنه لا يمكن لأية رواية فلسطينية أن تنهض بعيداً عن واقعها، فقد بدت الروايات الست والثلاثون و هي النماذج التي اختارها المناصرة لبحثه ذات علاقة حميمة بواقع الصراع العربي الاسرائيلي، مع بقاء القضايا الاجتماعية الكثيرة بالطبع محط انظار الباحث وابرز تلك القضايا : ما يخص وضع المرأة وعلاقتها بالآخر.

اشكالية المرأة في الرواية الفلسطينية تمحورت خلال الكتاب حول منظورين: الأول ان ينظر إليها على اساس انها انسان له مقومات الحياة الحرة في التصرفات والاختيارات، وقد جاءت هذه النظرة الحضارية المثقفة محدودة الفاعلية بسبب القيود الذكورية التقليدية التي صاغت الحياة الاجتماعية و هيمنت على قدراتها.



أما المنظور الثاني فقد تجسد في ان ينظر للمرأة على أساس أنها كائن يعيش لغير ذاته، كأن يكون أماً تتفانى من أجل أبنائها، و زوجة تؤمن بحكمة " ظل الرجل و لا ظل الحيط "، و رمزاً للوطن و غيره، و مجردة من انسانيتها لصالح الجسد... إلى آخر ذلك من صور تكشف عن شخصية المرأة " الشيء "، لا الانسان في المنظور التقليدي غير الحضاري على العموم.

الروايات التي درسها الباحث "٣٦" رواية بدت رغم تعدديتها محكومة بنظرة مستقرة بخصوص توظيف شخصية المرأة في بنيتها، مما يجعل الأفكار العامة تتشكل بالمستوى نفسه من رواية لأخرى.

توزعت خطة البحث على مدخل، و مقدمة، و تمهيد، و ثلاثة أبواب، و خاتمة، تناول في المدخل التعريف باشكالية البحث الرئيسة، و في المقدمة بعض اشكاليات البحث و ممهداته. ووضح في التمهيد بعض " تقابلات الكتابة الروائية " أي كتابتي الرجل عن المرأة، والمرأة عن الرجل، للتعريف بأبرز ملامح التقابل بينهما.

في الفصل الأول من الكتاب تحدث عن الكتابة الذكورية، فكتب ثلاثة فصول، بدأها بفصل عن شخصية المرأة بين الواقعية والرمزية في روايات كنفاني. تلاه فصل ثان عن نموذج اميل حبيبي الروائي التراجيدي المسكون بحركية البطل الفلسطيني الباحث عن الحبيبة الضائعة، و درس في الفصل الثالث روايات جبرا المسكونة بسياق الأنثى الجسد.

ودرس في الباب الثاني الروايات النسوية الفلسطينية، فخصص الفصل الأول لمحاورة بعض القضايا في نظرية الكتابة النسوية، هادفاً من ذلك لبلورة الرأي الناص على وجود كتابة نسوية مختلفة لحد ما عن الكتابة الذكورية، ثم تناول في الفصل الثاني ملامح حركية المرأة بين الأنثوية والتمرد عليها في روايات ليانة بدر، و ليلى الأطرش، و سلوى البنا، و ختم هذا الباب بفصل ثالث عن روايات سحر خليفة، لكونها ابرز الروائيات الفلسطينيات استلهاماً لنظرية الكتابة النسوية في تصوير المرأة الضحية.

أما الباب الثالث والأخير من الكتاب فدرس فيه جماليات الرواية الفلسطينية في دائرة بناء شخصية المرأة جمالياً، اذ خصص الفصل الأول لانتاج اللغة السردية الأنثوية دوراً و صوتاً، والفصل الثاني لبناء العلاقات العاطفية والجنسية و دورها في التشكيل الجمالي، والفصل الثالث لعلاقة المرأة بالزمكانية واستنتج في خاتمة البحث أهم الرؤى والجماليات التي تخص المرأة و علاقاتها بالآخر في الرواية الفلسطينية.

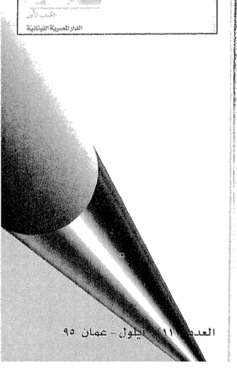


" الوصايا في عشق النساء " للشاعر المصري أحمد الشهاوي
الحب حين يجري في بحر لا تنفد مياهه اسمه الأنثى

كتاب" الوصايا في عشق النساء " للشاعر المصري أحمد الشهاوي كتاب نثري منع في جمهورية مصر مؤخراً بقرار من الأزهر رغم انه يتصل ويشتبك وبصورة واضحة بمضمونه مع ما دونه التراث العربي في مجال الحب من إرث ما زال مشرقاً في العديد من الكتب التي يمكن القول ان أبرزها : " تزيين الأسواق في أخبار العشاق " لداود الأنطاكي و" روضة التعريف بالحب الشريف " لابن الخطيب، و" مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب " لابن الدباغ، و " عطف الألف المألوف على اللام المعطوف " للديلمي، و" مصارع العشاق " للسراج، و" روضة المحبين ونزهة المشتاقين " لابن قيم الجوزية، و" بهجة النظر في بيان ما يتعلق بالمؤنث والمذكر " لذوالفقار أحمد النقوي، وغيرها من الكتب المهمة والمرجعية والمختصة بالحب والتي يتقاطع معها الشهاوي بصورة لافتة. أليس من الغريب حقا ان يمنع كتاب بهذه الشفافية وفي نفس الوقت نجد على سبيل المثال الكتب التراثية التي تحدثت عن الحب أكثر جرأة ووضوحاً مما عليه الحال الآن بشكل عام وبشكل خاص أكثر مما قاله الشهاوي، ورغم ذلك فاننا نجد المكتبة العربية لا تزال تعاني من نقص شديد في ما يتعلق بتحقيق كتب التراث التي تحدثت عن الحب ومثال ذلك الكتب التي ما زالت مخطوطة : " كتاب الباه " للنملي، وكتاب اللذة لابن السمساني، وكتاب المناكحة والمفاتحة لعز الدين المسيحي، و" رشد اللبيب الى معاشرة الحبيب " لابن فليته، و" منازل الأحباب ومنازه الألباب " لابن فهد الحنبلي، و" روضة العاشق ونزهة الوامق " للكسائي، وغيرها من الكتب التي ابتعد عنها المشتغلون في مجال تحقيق كتب التراث لسبب وحيد هو أنها كتب تقول عصرها وجرأته بوضوح بالغين، وكذلك لأن فيها من التمرد العصي على التدجين الكثير ايضاً. وكتاب " الوصايا في عشق النساء " يأتي في سياق ما أشرنا اليه من إرث لا يزال يحظى باهتمام الغرب والعاملين في مجال الاستشراق بالدرجة الأولى، ومن هنا يحسب للشاعر أحمد الشهاوي توظيف البعض من هذا الإرث الجبار والمشرق في خدمة كتاب نثري شفاف أهداه الشاعر الى : " نوال عيسى "، وأطلق عليه أسم "الوصايا في عشق النساء " وفيه يحضر شيخنا ابن عربي ببعض مقولاته الشهيرة : " كل شوق يسكن باللقاء لا يعول عليه" وبشعره : " أدين بدين الحب أنّى توجهت ركائبه، فالحب ديني وإيماني "، و:" فكل محب مشتاق ولو كان موصولاً "، وتحضر في كل صفحة من صفحات الديوان أقوال وحكم الادباء والمتصوفة في الحب لتقف إلى جانب ما حاول قوله الشهاوي نثراً، ومما نقرأ قول امام الغرباء أبو حيان التوحيدي : " الغريب من جفاه الحبيب "، وقول الشاعر محمد اقبال : " النظرة وحدها تقرر شؤون القلب "، وشعر المتصوفة رابعة العدوية : " أحبك حبين : حب الهوى وحباً لأنك أهل لذاكا "، و"ليس لي عنك ما حييت براح، أنت مني ممكن في الفؤاد "، وقول الامام الجامي " وما دوران الفلك الا من أجل العشق "، وابن عطاء الاسكندري : " المحبة اقامة العتاب على الدوام " والامام النفري : " اذا خرجت عن الأسماء، خرجت عن المسميات، واذا خرجت عن المسميات، خرجت عن كل ما بدا "، والكثير... الكثير من الأبيات الشعرية المميزة : " أتاني هواها قبل أن أعرف الهوى، فصادف قلباً خالياً فتمكنا "، : " فكانت لقلبي لذة الحب كلها، فلم يلقها قبلي محب ولا بعدي "، والكثير من أحاديث الرسول محمد "صلى الله عليه وسلم"، وكذلك تحضر أقوال العرب القدامى في الحب في الكتاب ونجد قول الاعرابية : " مسكين العاشق، كل شيء عدوه : هبوب الريح تقلقه، ولمعان الرق يؤرقه، ورسوم الديار تحرقه، والعذل يؤلمه، والتذكير يسقمه، واذا دنا الليل منه هرب النوم عنه، ولقد تداويت بالقرب والبعد فما أنجح فيه دواء". الكتاب يبلغ من الشفافية لدرجة ان الحب يقطر في كل حرف من حروفه، وما تم اختياره من حكم وأشعار ومقولات لبعض المتصوفة يدلل على دراية الشاعر الشهاوي بمقامات وأحوال الحب التي يرصدها ويعيد انتاجها عبر كتابه الذي جاء في حوالي ٢٥٥ صفحة من القطع المتوسط وصدر مؤخراً عن الدار المصرية اللبنانية، بتصميم واخراج الشاعرة ميسون صقر ومحمود مكاوي.

حزمة من الاسئلة تبقى دون اجابة بعد قراءة الكتاب وابرزها ما مدى صالحية الوصايا التي يراها العاشق تناسب معشوقته من حالة لأخرى، وهل حقاً يحتاج العشق الى وصايا، والحب الذي ذهب لاختزال الانثى الى الحال الذي نشاهده في عصرنا الحالي من كشف وهتك لكل خصوصية فالى أي مدى تنطبق عليه وصية الشهاوي.





مئوية 'عوليس'

في ٣١ اب الفائت انتهى اهالي "دبلن" الايرلندية من الاحتفالية التي أقيمت لا في "دبلن" وحدها، بل في معظم مدن العالم بمناسبة مرور مئوية رواية "عوليس" ، لمبدع دبلن وايرلندا والعالم "جيمس جويس" . وحينما تساءل جويس بخصوص روايته "عوليس" بعد مرور عشرين عاما على كتابته للرواية قائلا : "اليوم ١٦ حزيران . ١٩٢٤ عشرون عاما مضت. هل سيتذكر أحد هذا التاريخ؟" أقول انه وعندما تساءل جويس عن ذلك، ربما لم يكن يتصور مدى الحفر الانقلابي التي وضعته رواية عوليس في مسار الابداع العالمي، لا بل لم يكن ليتصور ان "دبلن" ذاتها سوف تعود راجعة من قرن الألفية الثالثة ٢٠٠٤ الى ١٦ حزيران ١٩٢٤ ، كي تعطي المدينة صبغة العام ذاته من خلال فعاليات مكثفة جعلت المدينة تتشيد من جديد، وتنهض من ذاكرتها لتوقظ "ليوبولد بلوم" بطل الرواية، واقامة معارض التصوير الفوتوغرافي، والورش الفنية والادبية، التي عملت طوال فترة الاحتفال على استلهام روح العمل الروائي "عوليس" ، واعادة انتاج مناخاته. ويبدو ان نبوءة جيمس جويس، التي اطلقها حين هم بكتابة روايته "عوليس"، قد تحققت بعد مائة عام حيث قال جويس يومها : "اريد ان اعطي صورة لدبلن تصل من الكمال بحيث اذا اختفت المدينة فجأة من الكرة الأرضية فانه يمكن اعادة بنائها من خلال عملي" . الى هذا الحد يمكن لرواية أن تعيد بعث ذاكرة مدينة، وتأثيثها بحضور الناس، والى هذا الحد أيضا يمكن القول بأنه يحسب للحضارة الغربية، حقا، قدرتها على انجاز القارىء المواظب، الذي يمكن أن يعيد الاعتبار لصاحب عمل ابداعي بعد مرور مائة عام، وان يعيد الاعتبار ايضا لمكان الرواية ولشخوصها. والاعتبار هنا يأتي بمعنى اعادة الانتاج.

ان مهمة المجتمع أو الحضارة التي تستطيع ان تنتج القارىء هي مهمة لها علاقة بقدرة هذه الحضارة على ضرورة الفرز بين مساحتين؛ الاولى هي مساحة المبدع الذي يبث ارساله الحبري، والثانية هي مساحة القارىء الذي يبقى في مساحة الاستقبال. ولقد استطاعت حضارة الغرب فعل ذلك، بدليل احتفال احفاد قراء عوليس عام ١٩٢٤ بالرواية والراوي، ومكان الرواية وابطالها. انهم القراء الذين للاسف لم تحدث ظاهرتهم هذه عربيا . وفي العودة الى مجمل النتاج السردي العربي، يمكن القول بأن الرواية العربية ليست اقل قامة من الرواية الغربية، وان الرواية العربية استطاعت عبر تاريخها المعاصر ان تدون تاريخ المنطقة بمجمله، وان ترصد المكان مفصليا عبر اكثر من حقبة سياسية واجتماعية. ويكفي الرواية العربية فخرا، انها استطاعت ان تقدم للعالم صاحب نوبل "نجيب محفوظ" ، وما ينطبق على محفوظ الراصد العريق للمكان المصري، ينطبق ايضا على روائيين عرب من امثال حنا مينا وعبدالرحمن منيف وجبرا ابراهيم جبرا، وغيرهم من الروائيين، الذين استطاعوا ان ينجزوا أعمق الاعمال الروائية التي تنحاز للناس وامكنتهم وتاريخهم.

وما دمنا في اطار الحديث عن رمز مثل "محفوظ" فانه يمكن لنا استذكار الحادثة التي ذهبت فيها باحثة هندية في العام الماضي الى القاهرة، كي تشاهد وتزور امكنة محفوظ في ثلاثيته ذائعة الصيت، وقد ذهبت الى الروائي المصري "جمال الغيطاني " الذي أوقفها في ذات النافذة التي وقفت فيها "امينة " أم الاولاد وزوجة "سي السيد " في مطلع رواية "بين القصرين" . هذه الباحثة هي قارئة هندية تحتفي بأمكنة محفوظ وتدرسها بعين الواقع. لكن عربيا ما من باحث او باحثة، وما من قارىء أو قارئة ذهب الى امكنة جسدتها الرواية العربية. ان هذا يتطلب منا اعادة تفحص شخصية القارىء العربي من جديد. والحفر في مشهدية حدوثه.

الامر بالنسبة لي يبدو على النحو التالي: اذ ان "أس " مشكلة القارىء العربي هو عدم وجود القارىء ذاته اصلا كظاهرة يمكن فرزها عن الروائي او المبدع عموما . ولكي اتحدث بجرأة اكثر عن موضوع القارىء العربي لا بد من القول بأن القارىء العربي ظل وكلما قرأ عملا ابداعيا يقول: انا استطيع كتابة مثل هذا العمل الروائي او مثل هذه القصيدة. ان القارىء العربي ترك منطقة القراءة وهجرها متجها نحو منطقة الابداع بدعوى الاستسهال وامكانية التحول من القراءة الى الكتابة . والا ما معنى كل هذا التورم في اعداد الكتاب عربيا في الاتحادات والروابط الادبية؟ وما معنى كل هذا الاسهال المطبعي لدور النشر؟ الاجابة الاكيدة لمثل هذه الاسئلة هو اننا نعيش في زمن عربي استطاع ان يرسخ ظاهرة عجيبة ونادرة.. هي ظاهرة الكتّاب الذين هم في الاصل قراء. من هنا نظل بانتظار زلزلة هذه الظاهرة وتشظيتها . مثلما نظل بانتظار قدوم الجيل المعافى للقراء . وحينها فقط سوف تنهض أمكنة الرواية العربية وشخوصها من سباتها وتتأثث بالحضور من جديد . مثلما نهضت دبلن بجيمس جويس، وبعوليس واعادة تأثيث اول القرن الفائت من جديد، باحتفالية ينحني لها الرأس احتراما .

خليل قنديل



للفنان : حسن عبيدة

